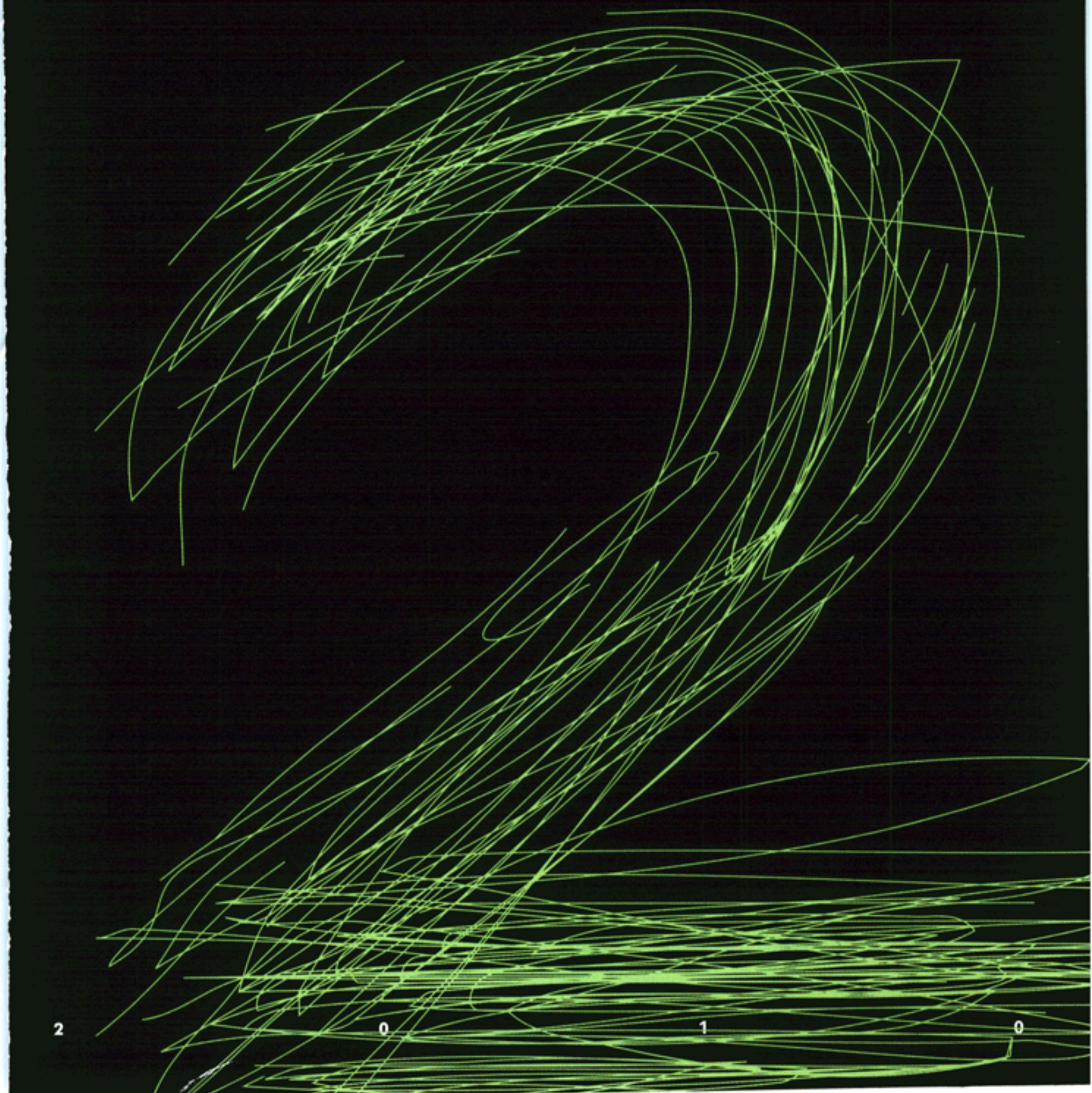
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 0

Москва - Сити слезам не верит!

ПО БУДНЯМ
19:30

ИГРУШКИ

комедийный сериал

Лицензия Серия ТВ № 15168 от 07 июля 2009 года

Наши читатели наверняка заметили, что в последние три-четыре года зрители независимого, умного, артхаусного кино стали одновременно и частью решительно чужой для них прежде телевизионной аудитории. Интеллектуалы и эстеты, студенты, кинематографисты подсели на сериалы. Сделанные в Соединенных Штатах.

Пожалуй, этот новый американский телеформат — сегодня самый актуальный бренд мировой массовой культуры. Глубокие, парадоксальные, вызывающе острые сценарии пишут лучшие американские писатели и драматурги, снимают блестящие режиссеры, умеющие работать с такими разными жанрами, как реалистическая и мистическая драма, фэнтези и интеллектуальный триллер, философско-религиозная притча, семейная мелодрама, комедия, детектив. Сюжеты и герои этого популярного «телекино для умных», которое многие смотрят на DVD, обсуждаются в Интернете как самые горячие новости реальной жизни. О поступках, поведении, характере персонажей, их мировоззрении и образе жизни спорят, художественный язык и построение сериалов анализируют профессионалы.

В этом номере мы рассматриваем разные аспекты во многих смыслах неожиданной, совсем не типичной для телеэкрана продукции, и главное, что нас интересует, — природа ее появления и возможности, которые открывает новый американский опыт. В том числе — и для российского ТВ. А значит — и для кинематографа.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН
Умные или непристойные?
Новые американские сериалы меняют аудиторию

15
САРА КОНДОН:
«Исчезают сами эти правила»
Беседу ведет Михаил Идов

21
ЛИНДА ДЖЕНСЕН:
«Для взрослых и сознательных граждан»
Беседу ведет Дмитрий Голубовский

РЕПЕРТУАР

27
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Скажите, какую траву они курят?
Сериал **«Остаться в живых»**

31
ГЕОРГИЙ МХЕИДЗЕ
Квантовое бессмертие
Сериал **«Остаться в живых»**

38
ИННА КУШНАРЕВА
Какая райская картина
Сериал **«Безумцы»**

44
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Докторская
Сериал **«Доктор Хаус»**

49
МАРИНА ДРОЗДОВА, САША КИСЕЛЕВ
Космическая одиссея доктора
Сериал **«Доктор Хаус»**

53
ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ
Знание как катастрофа
Сериал **«Вспомни, что будет»**

61
БОРИС ЛОКШИН
Другая смерть
Сериал **«Клиент всегда мертв»**

66
ЛЕВ НОВОЖЕНОВ
Война и мир Тони Сопрано
Сериал **«Клан Сопрано»**

70
АНТОН ДОЛИН
Собачья радость
Сериал **«Уоллес и Громит»**

76
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Пролегомены к теории революции
Сериал **«Пол-литровая мышь»**

81
НИНА ЦЫРКУН
Мир по Симпсонам
Сериал **«Симпсоны»**

КОММЕНТАРИИ

87
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
Где-то там, за морем-океаном

ИМЕНА

93
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Хью Лори, доктор и джентльмен
Портрет актера

102
АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ
Незнайка в Новом Свете
Портрет Саши Барона Коэна

РАЗБОРЫ

113
АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА
Многосерийные убийцы: маньяки в кругу семьи
О героях новых американских сериалов

ОПЫТ

123
МЭТЬЮ УЭЙНЕР:
«Прошлое, которое мы не успели осмыслить»
Беседу ведет и комментирует Скотт Тобиас

131
ДЖЕФФРИ ДЖЕЙКОБ АБРАМС:
«Никаких тайных заговоров»
Беседу ведут и комментируют Мики О'Коннор и Ноэль Мюррей

ПУБЛИКАЦИИ

137
Лучшие сериалы 2000-х
Топ-двадцатка

ЧТЕНИЕ

147
ДЖЕЙМС МЭЙНОС-МЛАДШИЙ
Декстер
Фрагменты сценария пилотного эпизода

ДРУГОЕ КИНО

172
Рубрику ведет НИНА ЦЫРКУН

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Доктор Хаус»

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН

Умные или непристойные?

НОВЫЕ АМЕРИКАНСКИЕ СЕРИАЛЫ МЕНЯЮТ АУДИТОРИЮ

Даниил Дондурей. Мне кажется, что где-то пять-шесть лет назад произошел незафиксированный, но существенный сдвиг в американском сериальном деле. Фильмы для телевидения, судя по тем, которые я видел — «Безумцы» (Mad Men), «Доктор Хаус» (House M.D.), «Остаться в живых» (Lost), «Обмани меня» (Lie to Me), — переориентировались с обычной среднестатистической аудитории на умную, продвинутую публику. Они стали невероятно качественными, куда более сложными, чем раньше. Рассчитывают на людей кинематографически развитых, интеллектуально изощренных, просвещенных, способных считывать тонкие эстетические, связанные с восприятием контекста вещи. Эти сериалы — полноценное наследие лучшего американского кино. Причем как шедевров голливудской традиции, так и достижений независимых. Их авторы и продюсеры от подавляющего большинства сериалов российского производства пришли бы в ужас. Их даже не стали бы рассматривать в качестве проектов — как не имеющие отношения к профессии. Американцев, я убежден, тошнило бы от нашей мыльности, от плоской, примитивной драматургии.

Первый и второй вопросы связаны: не стала ли телеаудитория за семьдесят лет, хотя бы частично, более тонко ощущающей жизнь уже не в богеме, а в среднем классе? Или производители сериалов чувствуют запросы времени и стремятся ориентироваться на современных сложных людей, во многих поколениях блестяще воспитанных Голливудом? Раньше адресность продукции была очень четкой: отдельно мыло, ситкомы, сериалы, блокбастеры, фильмы коммерческие, некоммерческие, экспериментальные. Американские сериалы в последние годы меняют свои функции. Испытываешь удовольствие от вдохновляющего эстетического предложения — жанрового, стилевого, психологического разнообразия, разработанности сюжетных линий и персонажей. Возникает нетелевизионная глубина, чувство, что смотришь полноценное кинопроизведение, что еще лет семь-десять назад было бы неожиданным. Возник какой-то другой телепродукт. Так ли это?

Александр Дулерайн. Да, стали появляться сериалы, ориентированные на определенные, более узкие нишевые группы зрителей. Хотя по определению сериалы должны нравиться очень большому количеству людей. Для того чтобы просто существовать.

Д.Дондурей. Я бы сказал, максимально большому.

А.Дулерайн. При этом они были ничем не хуже нынешних нишевых сериалов. Например, «Друзья» (Friends). А до него был еще «Сайнфелд» (Seinfeld), про который говорили, что он вернул к телевизору умных людей. Оба эти сериала, на мой взгляд, совершенно чудесные, талантливые, ювелирно проработанные. При этом невероятно популярны у огромной аудитории.

Д.Дондурей. Потому что создавались как полисоциальные, адресованные любым по своему составу группам зрителей.

А.Дулерайн. Да, но все-таки про жителей больших городов. То, о чем вы говорите, допустим, сериал «Безумцы» или целый ряд других, — они, конечно, не ориентированы на большую аудиторию в классическом понимании. Они идут на платных каналах, там, где есть аудитория, готовая платить 15—20, не знаю, сколько долларов в месяц.

Д.Дондурей. Получается, что платные — это всегда предложение телепродук-

«Друзья»

та, предназначенного если не для умных, то, по крайней мере, для так называемых современных зрителей?

А.Дулерайн. Нет, не обязательно. Что значит для умных? Неизвестно же, кто умный.

Д.Дондурей. Использую другие координаты — для хорошо образованных, активных, думающих, со сложной психикой, тревожных людей. Не для большинства.

А.Дулерайн. Ну, если это платный футбольный канал, платный канал бокса — то нет? В любом случае, он ориентирован на более узкого, нишевого зрителя. Благодаря гигантскому американскому рынку все равно собираются достаточно большие суммы, чтобы позволить производить что-то, не рассчитанное на безгранично широкую аудиторию. Хотя «Остаться в живых», например, обращен к массовой аудитории. Он не идет на кабельном канале. И если спрашивать меня, то я гораздо больше люблю этот сериал, чем «Безумцев».

Д.Дондурей. Хорошо, сначала поговорим про «Остаться в живых». Согласитесь, что все-таки он...

А.Дулерайн. Есть две причины, по которым обсуждаемые нами проекты адресуются ограниченной аудитории. Первая — герои сериалов, которые идут на кабельных каналах, очень много ругаются матом, употребляют наркотики, ведут себя вызывающе. Например, в одном из эпизодов ситкома «Умерь свой пыл» (Curb your Enthusiasm) герои пытаются предложить свой сериал на разные американские телеканалы. У них ничего не получается с одним, они идут на другой, на HBO. Один из персонажей говорит другому: зато там можно «fuck» говорить. Понятно, что эта лексика — не для детей, не для просмотра всей семьей. Потому что там, кроме прочего, показано, как люди совокупляются, пьют, грязно ругаются.

Д.Дондурей. Сара Кондон из HBO в интервью нашему журналу комментирует это просто. Надо признать, — сказала она, — что существует все-таки и общество взрослых людей, а не только семейные, подростковые или старушечьи группы.

А.Дулерайн. На самом деле это абсолютно эксклюзивная социальная услуга. Есть, например, прекрасный сериал Weeds, в русском переводе — «Косяки». Он очень умный, замечательно придуманный и сделанный. Обращенный к огромной аудитории. Но так как его герои постоянно пробуют разные виды травки, большую часть времени ходят обкуренные, все, включая положительных персонажей, нелегально торгуют наркотиками, — он, естественно, идет на платном канале. Сериал «Косяки» — очень откровенный, нарушающий разного рода табу. Как раз новый уровень откровенности в сериалах и отправляет их прямиком на кабельные каналы.

Д.Дондурей. Не кажется ли вам, что нарушение табу и есть вывод ТВ в те ниши, которые являются заведомо более терпимыми, менее консервативными, не связанными со стереотипами, моральными или политкорректными догмами — отсюда и более раскрепощенная аудитория.

А.Дулерайн. Да мы просто движемся к Апокалипсису. Возьмите Англию, там этот процесс зашел еще дальше. Посмотрите сериал, который в русском переводе называется «Медвежий хвост» (A Bear's Tail), пародия на ситком. Лютая жесть.

Дело не только в том, что американцы сегодня стали делать более интеллектуальные сериалы — они гораздо более непристойные. Оставаться популярным в массовой аудитории, гениальным и при этом еще и пристойным — теперь здесь нужно уже специальное мастерство. И редко кто им владеет. «Остаться в живых» — пример сериала, сделанного именно на таком уровне мастерства.

Д.Дондурей. В этом же номере мы публикуем две рецензии на него.

А.Дулерайн. Он правильный: там никто матом не ругается, наркотики употребляют в меру. И — невероятно популярен.

Д.Дондурей. Но, Александр, все-таки одно дело, когда матерится, например, пришедший к вам слесарь или уборщик, вывозящий мусор, и совершенно другое — профессор или топ-менеджер. У них разная природа сквернословия, я бы сказал, разный контент мата. Да и у зрителя иное отношение к их мату, к их совокуплениям, к их игре с допингами. Не привлекает ли новую аудиторию своего рода «мат для выпускников Гарварда»?

А.Дулерайн. Не уверен... Тот же сериал «Косяки» — чтобы его смотреть, не надо быть выпускником Гарварда. Просто я бы не показывал его детям. Там убойный, захватывающий сюжет.

Д.Дондурей. С другой стороны, согласитесь, что «Остаться в живых» — не простая история. Казалось бы, слишком многомерная, чтобы стать любимой миллионами зрителей. Флэшбэки (возвращение в прошлое), флэшфорварды (продвижение в будущее), клиффхенгеры (приманка перед концом сюжета), жанровые умножения, сложнейший принцип повествования...

А.Дулерайн. И его смотрят десятки миллионов людей.

Д.Дондурей. Ну, в Америке — десять.

А.Дулерайн. По всему миру много больше зрителей, самых разных. Как мне кажется, новые американские телепроекты невероятно демократичны, нет в них ничего элитарного. Но в них многие табу нарушаются. Например, в сериале «Во все тяжкие» (Breaking Bad) учитель химии готовит наркотик вместе со своим учеником, продает его, ругается матом, убивает людей... А ведь он — положительный герой.

Д.Дондурей. А с чем это связано — такая негативная реакция на нынешнюю политкорректность? Выступает как раскрепощение, очевидное освобождение от нее?

А.Дулерайн. Это как вода, которая, разлившись, заполняет все щели. Естественно, вы рассказываете о жизни, но не можете бесконечно избегать определенных ее сторон. В кино все это произошло намного раньше. Вспомните Пазолини, «Большую жратву»...

Д.Дондурей. Но Пазолини — это один, максимум два процента потенциальной аудитории. Верх эзотерики.

А.Дулерайн. А 68-й год? Музыка тогда нарушала все те же табу. И это была совершенно не элитарная музыка.

Д.Дондурей. Можно ли сказать, продолжая вашу мысль и приноравливая ее к моей, что сейчас мы наблюдаем очередной рывок культурного развития? Действительно, был перелом в 60-х годах, еще до знаменитых студенческих демонстраций 68-го года и отставки Де Голля.

Имеем ли мы основания предполагать, что и сейчас, скажем, через сериалы — те, что мы обсуждаем, — тоже происходит какой-то тектонический культурный сдвиг? Люди среди прочего перестали читать бумажные книги, в первую очередь романы...

А.Дулерайн. Может, вы и правы, сериалы в чем-то заменили книги.

Д.Дондурей. Не вообще книги, а романную форму массовой культуры. Большие романы, разветвленные придуманные истории со множеством персонажей. Если бы сказали, что умер Сэлинджер лет пятнадцать назад, все восприняли бы это как событие. А сегодня никто, по крайней мере, у нас, недавней смерти выдающегося писателя и не заметил.

А.Дулерайн. Меня что-то смущает в такого рода интерпретациях: было одно, а теперь стало другое. То, что происходит, — не одно и другое, это совсем разные вещи. Романы — один мир, сериалы — другой. Остались еще романы, хотя появились сериалы.

Д.Дондурей. Я говорю не о переназвании институций, видов культуры и функций. Не вместо, не кагэбэшники на смену охранке. Эти формы сосуществуют параллельно, определенным образом взаимодействуют. Хочется лишь увидеть какие-то тенденции.

А.Дулерайн. Некоторые сериалы похожи на романы, другие — совсем не похожи. К примеру, комедии устроены абсолютно не так, как телероманы.
Д.Дондурей. Комедии вообще, видимо, иной тип сознания, другой способ порождения смыслов, переживаний, передачи «картин мира». А соответственно и другой мир устройства этого продукта.
А.Дулерайн. А вы не видели «Умерь свой пыл»?
Д.Дондурей. Нет.
А.Дулерайн. Очень советую посмотреть. Мне кажется, он вам понравится.
Д.Дондурей. Скажите, пожалуйста, Александр, а как-то это связано с появ-

«Косяки»

лением нового типа героев и отношений? Вот вы говорили о раскрепощенности, особенно на нишевых каналах. Одна часть жизни представлена в открытом поле, на общенациональных доступных каналах, а другая — на платных, кабельных. Можно сказать, что появились, стали притягательными персонажи более сложные, неполиткорректные, обкуренные, хитрованы, интеллектуалы, трахальщики. Модели мужского или женского поведения тоже как будто раскрепостились, вернулись в начало XX века. В каком-то метафорическом смысле герои как будто уехали из США в снобистские и богемные кварталы Лондона. В телесериалы пришел новый тип героя, прообразы которого мы раньше могли видеть лишь в независимом американском кино.

А.Дулерайн. Герой не новый, он тот же самый. Взят из жизни. Уровень непристойности по сравнению с романами Буковски не изменился. В сериале «Плейбой из Калифорнии» (Californication) есть беспредельный по похабности сюжет о том, как главный герой и его лысый, неудачливый в сексе друг соблазняют девушку. Очень смешно, тонко и умно выстроены реальные драмы отношений героев с их возлюбленными. Но все это такой уровень непристойности, который совершенно непредставим в привычном сериале. Поэтому они и идут на кабельных каналах. Главный герой действительно любит свою жену, но может показаться каким-то монстром. Он не монстр. И ты, зритель искренне за него переживаешь.

Д.Дондурей. А разве не идет постоянная демократизация медиа? Может быть, это всего лишь очередное раскрепощение нашей среды? То, что вчера было нельзя, сегодня — можно.

А.Дулерайн. Абсолютная правда — если Буковски всегда был элитарен, то сериал «Плейбой из Калифорнии» не является таковым.

Д.Дондурей. Как это произошло? Давайте я буду перечислять: снимаются табу в телевидении — те, что были невозможны десять лет назад. Демократизируются, становятся общедоступными какие-то вещи, которые раньше были возможны лишь в слоях элитарных. Формируются сетевые технологии распространения продуктов, связанные с тем, что теперь не надо покупать кассету, можно не идти в кинотеатр. Можно получить тот же эффект и то же самое удовольствие в домашнем кинотеатре с четырьмя звуковыми колонками. Возникают «Торренты» всякие. Возможности скоростного обмена...

А.Дулерайн. Ну, «Торренты» — это немножко другое. Я вам так скажу: все это, видимо, связано с тем, что кино в старом способе своего существования загибается. Медленно, но верно. Потому что меняется качество воспроизведения и его доступность. По сумме всех обстоятельств ты уже не понимаешь, зачем идти и платить двенадцать долларов за билет в кинотеатр, если можешь посмотреть этот фильм гораздо дешевле на своей огромной плазме со звуком Dolby Surround, с друзьями, а не с какими-то странными гопниками, которые будут жевать, дико реагировать и отвратительно пахнуть. Раньше, когда люди пользовались маленькими черно-белыми полуслепыми телевизорами, была очевидная разница между кино и телевидением. Когда делаешь ситком, где все снимается одной камерой, понятно: единственное, что имеет значение, — слово, то, как ты шутишь. Потому что картинку ты все равно не разглядишь. Но когда так стремительно развились телевизоры, аудиовизуальные системы, особенно в последнее время — Blue Ray и так далее, — в своем прежнем бытовании кино стало загибаться и сохраняет перспективы только в очень определенных жанрах. Вы сами говорили, что кино-как-бизнес ориентируется в основном на тинейджеров, становится в основном аттракционом — да, это единственное, на что тебе интересно посмотреть не в телевизоре. У себя дома ты все равно гибель мира не увидишь так, как на огромном экране.

Д.Дондурей. Движемся в направлении «Аватара».

А.Дулерайн. «Аватар» — это уже последний удар. Потому что 3D ты пока тоже не увидишь дома. Соответственно, все, кто рассказывал драмы, человеческие истории, перекочевали на телевидение. И лучшее место для человеческих историй оказалось там же. А дальше с огромной интенсивностью тот путь, который кино прошло от фильма Люмьеров «Прибытие поезда» до «120 дней Содома», — телевидение преодолело за пятнадцать-двадцать лет. И научилось рассказывать человеческие истории любого типа с доставкой в квартиру, недорого и теперь такого же превосходного качества.

Д.Дондурей. И все же, скажите, почему вдруг драматургия для ТВ стала такой сложной? Раньше ведь была достаточно плоской.

А.Дулерайн. Она никогда не была плоской. Просто раньше герои не могли говорить «fuck».

Д.Дондурей. Вы думаете, дело в том, что открыли содержательные и цензурные двери и окна?

А.Дулерайн. Конечно. Люди, которые раньше писали киносценарии, не могут теперь найти работу в игровом кино. Они приходят на телевидение на платные каналы. Почему в Англии всегда было невероятно качественное телеви-

«Офис»

дение? Потому что там никогда не было полноценной киноиндустрии для кинотеатров и все лучшие люди и раньше, и сейчас работают на ТВ. В Америке до последнего времени — да и сейчас тоже — служба на телевидении является работой все-таки второго сорта. Даже на этих замечательных суперсериалах, которые мы обсуждаем. Труд в кино в Голливуде по-прежнему остается работой первого сорта. Соответственно, как только это соотношение стало меняться, сценаристы более высокого уровня пошли на телевидение, где все более и более им развязывали руки. Вот вам и развитие драматургии. Кроме этого, говорят, что в Америке писать сценарии — это национальный спорт.

Д.Дондурей. Готовятся десятки тысяч проектов...

А.Дулерайн. А в России, за редким исключением, в основном это довольно обреченное занятие — писать сценарии: платят за них очень мало.

Д.Дондурей. Это правда. А кстати, почему так происходит? Сценарий — это ведь основа. Я удивляюсь, когда узнаю, что за тридцать тысяч долларов, некоторые даже за двадцать умудряются покупать историю игрового фильма с диалогами и с общим бюджетом в полтора-два миллиона долларов.

А.Дулерайн. Сценарий для авторского кино трудно оценить в деньгах. А за сценарии сериалов платят очень мало. Тут сложное сочетание глупости, жадности, бедности и недальновидности.

Д.Дондурей. Эту формулировку можно публиковать?

А.Дулерайн. Нужно!

Д.Дондурей. В новых американских сериалах возникают разного рода жанровые изыски. В том же «Остаться в живых» соединение нескольких жанров: чего там только нет. Казалось бы, сериал должен быть моножанровым, а сейчас авторы предлагают какие-то гремучие многожанровые смеси.

А.Дулерайн. Возможно, это происходит благодаря тому, что он очень длинный, огромный. В одном двухчасовом фильме намного труднее соединять несколько жанров. Но когда у вас сага в сотню часов, то гораздо больше возможностей использовать разные соединения многих элементов. В «Остаться в живых» сценарный ход заключается в том, что приключения на таинственном острове авторы соединили с драматическими историями из прошлого героев. Каждая из которых вполне могла бы быть отдельным сериалом или фильмом.

Д.Дондурей. Такая вот мистерия, Босх.

А.Дулерайн. Но для этого нужно большое полотно. Если у вас холст метр на полтора, то вы пишите портрет. А когда шесть на двенадцать — вы можете разгуляться...

Д.Дондурей. А нет ли в этом еще идеи держать на коротком поводке вашу психику, заманивать в разные дальние углы сознания, в неожиданные места?

А.Дулерайн. В любом хорошем сценарии создается целостный мир. И чем более сложно и умно устроено сознание автора, тем интереснее и убедительнее получается у них мир. Много раз упомянутый «Остаться в живых» замечателен именно тем, что ты внутренне понимаешь: да, все так, наверное, и устроено.

Д.Дондурей. Кстати, если перебросить подобный критерий к нам: американские герои очень активно путешествуют — и во времени, и по территории психологии, и по картам-картинкам мира. Реальность, судьба, мистика — чего только нет. А вот в наших телероманах подобных зигзагов, «закидонов» почти нет. Или очень мало. Почему наши истории невероятно обыденные, мелодраматичные? Я имею в виду представление о действительности, отношение человека к таким категориям, как судьба, время, смерть. Люди же — в разных странах — переживают то, о чем рассказывает «Остаться в живых». Любой зритель думает: почему со мной такое происходит, где я совершил ошибку в прошлом или нельзя ли как-нибудь из будущего поменять мою нынешнюю жизнь?

А.Дулерайн. Вы хотите спросить, почему у нас нет своего «Остаться в живых»?

Д.Дондурей. Почему в наших сериалах не ставятся подобные вопросы? Тако-

го же масштаба? У нас многие факторы «голосуют» против таких сериалов — это понятно. А в Штатах почему такие проекты появляются?

А.Дулерайн. Я недавно прочитал книжку Desperate Networks. Если ей верить, почти все сериалы-суперхиты появились и стали успешными не благодаря, а вопреки топ-менеджерам телеканалов. Тот же «Остаться в живых». Или «Отчаянные домохозяйки» — проект кочевал с канала на канал пять лет. Почти все большие победы возникают против правил. Естественно, потому что они предлагают что-то новое, а мир устроен по принципу «дайте нам что-нибудь проверенное». Любое новое — это всегда риск. Но сколько было таких историй, когда создатели шли против течения и проигрывали — огромное количество! Есть совершенно дивный ситком «Возвращение» (Come Back) с Лизой Кудроу. Сняли сезон — и все. Есть замечательный сериал «Студия 60 на Сансет Стрип» (Studio 60 on the Sunset Strip) с Чендлером, парнем из «Друзей». И тоже, несмотря на качество, продержался сезон — и конец. А вот Ларри Дэвид сделал «Умерь свой пыл» — он идет седьмой сезон. Одно сработало, другое — нет.

Д.Дондурей. А у вас, например, когда вы смотрели, возникало ощущение: вот это — мимо, явно не пойдет?

А.Дулерайн. Иногда возникало, иногда — нет. Успех «Безумцев» в этом смысле довольно загадочен. Было бы логично ожидать, что он закроется после первого сезона. Испугает хотя бы героями — такое количество декадентов...

Д.Дондурей. Ну, да. «Дорога перемен» с Кейт Уинслет и Ди Каприо — провалилась у нас в прокате полностью, да и в Америке ничего не собрала. Где объяснения?

А.Дулерайн. Нет объяснения. Приходит человек и говорит: давайте снимем гигантский фильм, основанный на аттракционе из «Диснейленда». Почему на аттракционе, почему про пиратов-то? Зачем? А в результате получаются «Пираты Карибского моря» — огромная победа. А тех, кто не угадывает, мы не знаем, но их очень много.

Д.Дондурей. Мы не знаем проигравших. История записывает в свои анналы только победителей. И ведет таблицу памятных имен, названий и дат. Бухгалтерия идет по победителям.

А.Дулерайн. Разница между сериалами и кино все-таки заключается в том, что сериалы гораздо больше работают на национальное социокультурное бессознательное, они более «объективны». Если кино всегда было во многом искусством авторским, то сериалы работают, если задевают общество, массы. Получают резонанс в народе. Фильм может получить «Оскар» и прославиться и без этого резонанса, а сериал никогда не сможет.

Д.Дондурей. В кино куда большее значение имеют эксперты? Критики, отборщики? А телевизионный продукт подается напрямую в постель, на диван. Поэтому это непосредственный человеческий и смысловой контакт, оценки и мнения экспертов телезрителей не интересуют.

А.Дулерайн. Если сериал не задевает общество, не вызывает гидру из болота, то никому он не нужен. И рекомендации экспертов действительно значения не имеют. В каком-то смысле здесь вырваться, состояться гораздо труднее...

Д.Дондурей. Ну да, ты должен понравиться не жюри Каннского фестиваля, а огромному количеству людей. Сделать это очень трудно. Скажите, Александр, это, видимо, фишка Америки — культурная, технологическая?

А.Дулерайн. Это фишка в не меньшей степени Англии, чем Америки. Англия была всегда абсолютно впереди планеты всей в плане творческих инициатив. Но там никогда не было мощной киноиндустрии, поэтому все лучшие люди сразу же шли на ТВ. Очень многие телевизионные форматы пришли в Америку из Англии, которая всегда была более «умной», креативной территорией. Родина рок-музыки ведь тоже Англия.

Д.Дондурей. В каком-то смысле Англия — лаборатория мировых культурных процессов в этой области.

А.Дулерайн. Мировых англоязычных процессов, я бы сказал.
Д.Дондурей. А каких еще?
А.Дулерайн. Ну, есть еще и другие, не англоязычные процессы.
Д.Дондурей. Скажите, повлияли ли как-то новые американские сериалы — те, что вы уже назвали, и те, которые Эрнст показывал ночью в «Ночных пижонах», — безусловно, такие гиганты, как «Остаться в живых» и «Доктор Хаус», — на российскую сериальную индустрию и на само мышление наших сценаристов, продюсеров, телепрограммистов?
А.Дулерайн. Да, мне кажется, влияют. Порождают комплекс неполноценности.
Д.Дондурей. Но уж слишком про них тут, у нас, примитивно делается.
А.Дулерайн. Пока — да, но все работают над этим.
Д.Дондурей. Не видно прорывов.
А.Дулерайн. Но вы же всего не знаете.
Д.Дондурей. Может быть, но пока я на экране открытий не вижу. Вот «Школа» — что-то такое в ней есть, какое-то обновление. Новые пиар-технологии Эрнста, новые содержательные и профессиональные приемы, механизмы, формы. Все-таки последние годы мы можем говорить об американской сериальной волне или хотя бы о традиции. Ну, а у нас? Вы чувствуете зарождение чего-то такого, чего еще не было?
А.Дулерайн. Конечно, и мы на ТНТ над этим работаем. И даже есть первые какие-то надежды.
Д.Дондурей. Назовите в качестве рекламы своего «пионерского» продукта.
А.Дулерайн. Не так давно нам принесли пилот ситкома, называется «Реальные пацаны». Вот будет новый уровень и юмора, и реальности на нашем ТВ.
Д.Дондурей. Может, еще кого-то выделите? Пусть и ваших конкурентов.
А.Дулерайн. Абсолютно выделю всех конкурентов! У нас замечательные, очень талантливые конкуренты. А что вам самому нравится? Например, вы видели «Наша Russia» на ТНТ?
Д.Дондурей. Он сделан с иронией по поводу русской ментальности: по побуждениям очень правильный, а по некоторым стилевым чертам однозначный, плоский... А «Наша Russia» будут смотреть, скажем, в Германии, в Эстонии?
А.Дулерайн. Шансы есть, но, опять же, если там интересуются Россией. Почему вы любите американские сериалы? Потому что вы вырастили у себя в голове интерес к их обществу, к их цивилизации. Вполне естественно, что у многих российских граждан, обычных зрителей нет жгучего интереса к американскому миру. Что же они будут как подстреленные смотреть американские сериалы?! Ведь, в отличие от кино, сериалы куда более укоренены в социуме. Кино может быть просто сказкой. Голливуд научился делать их для всего мира. Кино универсально по определению, наднационально, сериал — невероятно национален. В этом и заключается их интересное отличие, особенность, вдохновляющая и авторов, и зрителей.

САРА КОНДОН:

«Исчезают сами эти правила»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МИХАИЛ ИДОВ

«Секс в большом городе»

Михаил Идов. Я хотел бы поговорить о том, как, на ваш взгляд, изменился подход к просмотру телевидения и как это отразилось на производстве сериалов. Я рад, что имею возможность обсудить это именно с вами, так как «Секс в большом городе» (Sex and the City) — сериал, захвативший обе коммуникационные эры. Он начинался как классическое «свидание с телевизором», когда люди торопятся домой, чтобы застать любимую программу, а заканчивался уже в век DVR, когда стало возможно смотреть целые сезоны в один присест.

Сара Кондон. Около двенадцати лет назад мы первыми начали ставить качественные сериалы на воскресный вечер. Это было для всех совершенно неожиданно: никто тогда не рисковал показывать интересные программы по воскресеньям, так что нам была практически гарантирована аудитория. Открыв для себя новый сериал, люди относились к нему крайне лояльно. Теперь же у зрителя всегда есть выбор: он может смотреть ТВ в Интернете, по Hulu, на Tivo и т.д., а не только первую трансляцию. Почти все кабельные компании теперь предлагают DVR. И, конечно же, конкуренция возросла неимоверно: любой сериал, грубо говоря, соревнуется со всеми остальными сразу, а не с тремя идущими в это же время по другим каналам. С одной стороны, это прекрасно, потому что в результате качество программ постепенно растет. С другой — больше нельзя прогнозировать, тем более гарантировать определенное количество зрителей в определенное время.

Сара Кондон — вице-президент телеканала HBO. Принимала участие в разработке таких сериалов, как «Секс в большом городе», «Умерь свой пыл» и «Красавцы». Ее главный проект в настоящее время — сериал «Смертельно скучающий», на котором она выступает продюсером. В январе 2010 года HBO приобрел права на роман Михаила Идова Ground Up, в России вышедший под названием «Кофемолка».

«Прослушка»

Михаил Идов. Полагаю, хозяев каналов больше беспокоит второе.

Сара Кондон. За пятнадцать лет, что я работаю в этом бизнесе, люди уже несколько раз впадали в паническое настроение и предсказывали смерть той или иной из его отраслей. Но если исследовать, например, то, как идет сегодня «Секс в большом городе», выяснится, что зрители продолжают выходить на него самыми разными способами: кто-то через наш канал, кто-то через урезанные «цензурные» версии, через кино или через DVD. Скажу с точки зрения поставщика: если у тебя есть качественный продукт, его непременно найдут и купят в разных форматах. Все предсказания насчет того, что DVD и Интернет убьют телевидение — а телевидение, напоминаю, должно было в свое время убить кино, — не оправдались. Если люди хотят что-то смотреть, они это самое «что-то» смотреть будут, а значит, предложенный тобой продукт будет приносить прибыль из разных источников, на разных носителях и в разных форматах.

Михаил Идов. А с творческой точки зрения, как создатели сериалов вы адаптируете концепт новых программ к новым способам их просмотра? Вот, например, вы не находите, что теперь можно экономить на экспозиционном диалоге? Не нужно каждый раз заново объяснять, кто чей начальник, невеста или дядя, в каждой отдельной серии, как это делалось раньше?

Сара Кондон. Я прекрасно понимаю, о чем вы говорите, но здесь, мне кажется, вы забегаете чуть вперед. Пока это начинает доходить до кабельного телевидения, но не до телесетей, где по-прежнему думают, что зрителю снова и снова необходима вся эта основная информация: ну, у них по определению более широкая аудитория, в которую входят самые разные группы публики. Кабельные же каналы, наоборот, рассчитывают на более преданную каждому из них целевую аудиторию в пару миллионов человек. Так что они могут позволить себе сериалы с более сложными персонажами и системой отношений, с тонко разработанными ситуациями, вроде «Прослушки» (The Wire) или «Безумцев» (Mad Men). Такие сериалы появляются именно благодаря тому, что у их создателей нет необходимости добиваться, чтобы зрители поняли все сразу, мгновенно, с первой же серии.

Михаил Идов. Потому что первую серию теперь всегда можно посмотреть еще и еще раз?

Сара Кондон. Именно так.

Михаил Идов. Заставляет ли продюсеров это новое положение вещей готовить не отдельные серии, а целые сезоны? Например, разрабатывая новый сериал, требуете ли вы от авторов расписать сюжетную «арку» на два-три сезона?

Сара Кондон. Да. Теперь важно заранее знать, в каком направлении сериал двинется и как будет развиваться каждый персонаж.

Михаил Идов. Приведите, пожалуйста, пример.

Сара Кондон. Сейчас я продюсирую сериал «Смертельно скучающий» (Bored to Death). Если бы мы работали над этой идеей[1] пятнадцать лет назад, мы бы стали делать просто смешное шоу: придумали одно приключение, другое, третье. Нас бы не особенно волновало, будут ли люди смотреть все серии в правильном порядке и что именно заставит их следить за развитием сюжета. Сейчас появилась гораздо более сильная, чем раньше, потребность в эмоциональной достоверности персонажей: у героя не может быть одна мотивация в одной серии и другая в следующей. Есть сериалы, которые можно смотреть под настроение, не боясь что-то пропустить, но их все меньше. Мы уходим от ситкомов в сторону «драмедий» с более живыми участниками историй. От этого опять-таки повышается качество продукта.

Михаил Идов. Мне кажется, что некоторые современные сериалы специально созданы для просмотра без перерыва. Например, «24». Я вообще не понимаю, как можно смотреть его в телевизионной сетке, потому что авторы буквально терроризируют зрителя «клиффхэнгерами» — финалами в самом интересном месте.

Сара Кондон. Я не думаю, что продюсеры или каналы планируют сериалы специально для просмотра на DVD. Они по-прежнему заботятся в первую очередь о рейтингах, это их главная цель. Они думают о своей целевой аудитории, которая будет смотреть тот или иной сериал изо дня в день, неделю за неделей, и пытаются понять, что интересно и важно для нее. Но, разумеется, впоследствии у таких сериалов есть шанс для успешных продаж на DVD. Когда это происходит, DVD становится дополнительным источником дохода, что, в свою очередь, позволяет продюсерам не упрощать сериал для более широкой аудитории.

Михаил Идов. А как, кстати, измеряется успех на HBO — ведь это платный канал, существующий без рекламы?

Сара Кондон. У нас тоже есть рейтинги. Мы считаем их по той же системе Нильсена, что и бесплатные каналы.

---

[1] Безработный юный писатель в Бруклине от нечего делать становится частным сыщиком. — *М.И.*

«Безумцы»

«Лечение»

Михаил Идов. Ваш сериал «Лечение» (In Treatment) нащупал и вовсе новый алгоритм просмотра. Он идет «обоймами», с понедельника по пятницу. Главный герой — терапевт; каждая серия — диалог с пациентом, приходящим раз в неделю. Теоретически зритель может выбрать своего любимого пациента и следить за ним, скажем, по вторникам, а не смотреть все сорок с лишним серий сезона. Очень любопытный эксперимент.

Сара Кондон. Да, именно так сериал и задуман. Причем любопытнее всего то, что рейтинги от вечера к вечеру сильно скачут.

Михаил Идов. Да? То есть у зрителей действительно есть любимый пациент?

Сара Кондон. При этом с деловой точки зрения разницы нет. Все эти рейтинги складываются в GRP[2], что гораздо более важно. Кстати, когда мы впервые ввели программу HBO On Demand, с помощью которой наши подписчики могли смотреть любой сериал в любое время, мы не знали, как при этом подсчитывать рейтинг. И это отразилось на рейтингах «Рима» (Rome) и «Карнавала» (Carnivale), которые шли в то время. Теперь мы поняли, как замерять результаты таких просмотров, и добавляем их в общие рейтинги.

Михаил Идов. Я очень любил «Карнавал». Было бы крайне грустно узнать, что его отменили из-за неверного подсчета, а на самом деле он был вполне популярен. Это как оправдание после казни!

Сара Кондон. Нет, разница была не настолько велика. Где-то около миллиона зрителей.

Михаил Идов. Но и такого рейтинга оказалось недостаточно для продления сериала еще на один сезон?

Сара Кондон. Да, к тому же на HBO рейтинги не являются главным фактором для ухода из эфира либо продления сериала.

Михаил Идов. А что же тогда является?

Сара Кондон. Комбинация рейтинга, оценки критиков, внимания прессы, резонанса и того, как к сериалу относятся внутри HBO. Ну и творческая составляющая.

Михаил Идов. А как вы относитесь к «вебизодам», «минизодам» и всяким прочим онлайн-бонусам, в которых дают развернуться второстепенным персонажам сериалов? Это временное явление? Полезное или вредное? Я знаю, что сценаристы страшно не любят, когда их заставляют писать эти штуки поверх плана...

---

[2] Gross Rating Point — кумулятивный рейтинг программы, которым руководствуются рекламодатели. — *М.И.*

Сара Кондон. У HBO есть особый отдел, который занимается только этими вещами. Иногда «вебизоды» помогают экспериментировать с новыми комедиантами. Например, находишь многообещающего юмориста, но пока не вполне понимаешь, как выглядело бы его собственное шоу. А тут ему можно дать поработать в таком мини-формате и посмотреть, как на него реагирует публика. Так что какая-то польза в этом есть. Но нельзя забывать, что трехминутный эпизод и получасовой сериал — это два совершенно разных жанра, требующие разного подхода и разных талантов. Поэтому нельзя ожидать непременного успеха тут и там от одних и тех же сценаристов.

Михаил Идов. Как вы думаете, не убивает ли качественное телевидение авторскую кинопродукцию, независимое кино? Например, «Во все тяжкие» (Breaking Bad) заполняет нишу, на которую пришлось бы десять «раковых» драм, «Прослушка» заменяет двадцать жестких фильмов о городской преступности...

Сара Кондон. Независимое кино сейчас находится в крайне незавидном положении, но это произошло, как мне кажется, в первую очередь из-за финансового кризиса. Большие киностудии от него тоже пострадали, но не в такой

«Рим»

«Карнавал»

степени. Сейчас никто не хочет вкладывать деньги в маленькие студии, снимающие рискованные фильмы, у которых небольшие бюджеты и небольшие сборы. Их все меньше, и это очень грустно. Я надеюсь, что индустрия поднимется вместе с экономикой, но, учитывая ее сегодняшнее состояние, неудивительно, что многие «инди»-сценаристы и даже режиссеры готовы сотрудничать с кабельным телевидением, да и с эфирным телевидением в целом. Они поняли, что могут сохранить свой стиль и в формате сериала. ТВ стало своего рода спасательным кругом, с помощью которого авторы могут заработать немного денег, не поступаясь творческими принципами. И это хорошая тенденция — телевидение поможет им переждать бурю и выжить. Но все равно мы все надеемся, что независимое кино возродится.

Михаил Идов. Это-то да. Но пока... Даже судя по моему собственному опыту, я последние три-четыре года смотрю гораздо больше сериалов и меньше фильмов. Время на развлечения ограничено, а подсев на сериал, который идет шесть-семь сезонов, так все лето и проведешь с «Кланом Сопрано» (The Sopranos). Но ведь это время у кого-то забирается. Боюсь, что у кино.

Сара Кондон. У меня нет точной статистики, но похоже, что все так и есть. Люди рассматривают телесериалы и независимые фильмы как взаимозаменяемые категории. Лет десять назад ситуация была совсем иная.

Михаил Идов. Вообще-то, это ваша вина. Это ведь HBO породил традицию приглашать независимых кинорежиссеров для съемки отдельных серий телесериалов.

Сара Кондон. Да, мы первыми стали с ними сотрудничать, отчасти из-за того, что и они, и мы обретаемся в Нью-Йорке, так что хорошо знаем этих людей. Но мы также часто сотрудничаем и с теми, кто пришел из традиционного телевидения. Даррен Стар, Алан Болл, Дэвид Саймон, Дэвид Милч[3] — все они были крупными фигурами на традиционном телевидении, но не хотели играть по правилам. Ну, а сейчас с их помощью исчезают сами эти правила.

Нью-Йорк

[3] Создатели сериалов «Секс в большом городе», «Клиент всегда мертв», «Клан Сопрано» и «Дедвуд» (Deadwood) — *М.И.*

ЛИНДА ДЖЕНСЕН:

«Для взрослых и сознательных граждан»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ ГОЛУБОВСКИЙ

Линда Дженсен — в начале 2000-х работала в России, была президентом «MTV-Россия». Вот уже пять лет она — гендиректор компании HBO в Центральной Европе, занимающейся распространением каналов HBO, Cinemax, предоставляющей контент через услугу «видео-по-запросу» и через Интернет.

Конечно, главный бренд HBO — качественные сериалы. Такие, как «Клан Сопрано», «Секс в большом городе» и многие другие, о которых в России, кроме сериальных фанатов, мало кто слышал. HBO — компания, которая задала определенный стандарт качества вертикального сериала, соблюдение которого обеспечивает коллекцию премий Emmy и международный коммерческий успех.

Дмитрий Голубовский. Есть ли у HBO сериальная философия и методика изготовления успешного сериала?
Линда Дженсен. Методики нет — мы делаем штучный продукт. А философия есть. С точки зрения бизнеса, сериал хорош тем, что за одним и тем же продуктом человек приходит на канал или на сайт не один, а множество раз. Для того чтобы это происходило, сериал должен быть хорошим. Мне кажется, что наш успех обусловлен правильным пониманием ситуации с открытым

«Джон Адамс»

«Клан Сопрано»

эфирным и платным телевидением. Эфирное телевидение — это семейный ящик. Поскольку он открыт для всех, в нем не все можно показывать. Есть ограничения. HBO сделало ставку на закодированный контент для платного телевидения. Он не для всех, но там нет тех ограничений, которые есть в эфирном телевидении. И продукт для платного телевидения мы делаем совершенно другой и иным способом. Это телевидение для взрослых сознательных граждан. Игровые и документальные сериалы HBO дают возможность вести особый (не обязательно серьезный, но взрослый!) разговор со зрителем. А зрителю приятно, когда его считают взрослым, умным, состоявшимся. Он понимает, что на каналах HBO показывают не то, что принято смотреть всей семьей. И это только подогревает его интерес. Развитому человеку важно, что с ним говорят не как с недоумком. Даже если платное телевидение оказывается не глянцевым по картинке, иногда чрезмерно агрессивным, с какими-то мыслями, идеями, разговорами.

Дмитрий Голубовский. «Взрослые» «Клан Сопрано» или «Секс в большом городе» в России прошли с низкими рейтингами — не так, как в других странах. Может быть, публика тогда не готова была к взрослому разговору?

Линда Дженсен. По всякому бывает — не на том канале разместили, не на то время поставили... Конечно, российский зритель сегодня не тот, что в начале 2000-х, когда состоялись премьеры HBO. Уверена, что качественному во всех смыслах зрителю здесь будут вполне понятны и интересны мои любимые сериалы.

Дмитрий Голубовский. Это какие же?

Линда Дженсен. Мой абсолютный фаворит — «Джон Адамс». Может быть, потому что главный герой фильма — второй президент США, а я — политолог по образованию. Это настоящий образец качества мини-сериала. Именно «Джон Адамс» установил рекорд по количеству номинаций на премию «Эмми» в течение одного года: в 2008 году — 23 номинации и 13 наград по основным категориям. Кроме того, в 2009 году «Джон Адамс» выиграл четыре «мини-сериальных» «Золотых Глобуса», включая награду за сверхъестественную работу исполнителя главной роли Пола Джаматти. (Посетители главного в мире киноманского сайта IMDb.com дали «Джону Адамсу» беспрецедентно высокую для телепродукции оценку — 8,9 баллов. — *Прим. интервьюера*). Здесь все на высочайшем уровне — картинка, сценарий, актеры. Проблема тоже очень актуальная. Вернее, там много тем, но одна из главных — драма человека номер два, второго президента страны, на котором гигантская ответственность. Это очень серьезный взрослый разговор на историческом материале. Российская история может дать массу таких сюжетов. Каждый из семи эпизодов сериала — полноценный игровой фильм. И снято все это за почти сто миллионов долларов. Огромный, рекордный на тот момент телевизионный бюджет. Много такого контента произвести невозможно. Зато его будут смотреть очень долго, пересматривать множество раз. Это практически вечный контент, и он будет десятилетиями приносить деньги в той или иной форме.

Дмитрий Голубовский. Вы считаете такие затраты на телевидении оправданными?

Линда Дженсен. Безусловно, в рамках нашей философии сериала и в связи с тем, как мы относимся к телезрителям. Цифры, которые я назвала, не предельные. Я с нетерпением жду мировой премьеры сериала о второй мировой войне «Тихий океан» (The Pacific). Это продолжение совместной продюсерской работы Стивена Спилберга и Тома Хэнкса для HBO. Их сериал «Братья по оружию» о высадке в Нормандии пользовался большим успехом. (Показан в России в 2009 году на телеканале «Звезда». — *Прим. интервьюера*.) Тут бюджет — более 150 млн. долларов за 10 часовых эпизодов. Это реально самый большой бюджет за всю историю телевидения. Съемки, в ходе которых было создано четыре тысячи рабочих мест, проходили в основном в Австралии. Будет очень интересно наблюдать, какой резонанс «Тихий океан» вызовет на ми-

«Тихий океан»

ровом рынке. Притом что это умное пацифистское кино, которое заставляет задуматься о войнах в Камбодже, Вьетнаме, Ираке.

Дмитрий Голубовский. Получается так, что весь этот мощный контент транслируется усилиями вашей компании (HBO Central Europe) для одиннадцати центральноевропейских стран?

Линда Дженсен. Когда я пришла на MTV-Russia, там были только западная музыка и проблемы с рейтингом. Как только мы допустили российскую музыку нашего формата на канал, ситуация кардинально изменилась. Все национальные версии канала HBO предполагают через два-три года вещания запуск локального производства. Речь идет о сериалах такого качества, которое соответствует критериям HBO.

Дмитрий Голубовский. Это должны быть «взрослые истории»?

Линда Дженсен. Конечно, взрослые и бескомпромиссные. Мы имеем дело со многими творческими людьми в странах вещания HBO. К сожалению, они привыкли к требованиям и условностям эфирного телевидения. Они бывают связаны с тем, что нужно смягчать острые углы, говорить менее серьезно, не затрагивать определенные темы, которые могут отпугнуть так называемую массовую аудиторию. Но постепенно понимание того, что такое «взрослое» телевидение приходит. В свое время мы адаптировали очень успешный в Израиле сериал, главный герой которого — психиатр. В каждом эпизоде — разговор с новым пациентом. И вот в эфире HBO с большим успехом прошли два сезона сериала In Treatment («Терапия»). Сериал выходит по схеме «пять эпизодов в неделю», в главной роли — звезда (Гэбриэл Бирн). Мы уже начали производство румынской версии с отличными режиссерами, румынской театральной звездой (этот актер до этого проекта на телевидении почти не снимался). При этом мы имеем право менять отличный израильский сценарий, делать эту историю более соответствующей румынским реалиям с точки зрения персонажей и ситуаций. На этот сериал у нас есть права и для производства версий HBO в Польше, в Венгрии, Чехии. При этом мы постепенно уходим от покупных форматов, от адаптации того, что было в основном эфире HBO, и движемся в сторону так называемых естественных форматов, то есть к тому, что придумывают местные сценаристы.

Бывает, кстати, и так, что совместные проекты сначала прокатываются на других каналах. Например, прекрасный четырехэпизодник «Дом Саддама» (история взлета и падения Саддама Хусейна) произведен HBO Films совместно с BBC Television. А премьера его состоялась на канале BBC2.

Кроме того, мы (HBO Central Europe) начали продюсировать документальное кино в Восточной Европе.

Дмитрий Голубовский. Эти проекты такие же жесткие, как документальное кино американского HBO?

Линда Дженсен. Жесткое и, главное, бескомпромиссное, как и сериалы. В американском эфире это неприятные темы, вроде наркомании. Такое острое неигровое кино готовы делать и в Европе. Вот, например, три проекта, которые мне очень нравятся. Первый — румынский. Это история художника-коллажиста, которого при социализме заперли в психушку. Потом он сильно пил, бомжевал и все время клеил свои потрясающие коллажи. Его подобрал главный бухарестский галерист — одел, умыл, зубы вставил — и начал проталкивать коллажи на Запад. И вот у этого бывшего бомжа в Лондоне выставка — в галерее, где Энди Уорхола продают. Румынский режиссер всю эту историю отслеживал и сделал исключительно интересное кино — позитивная история успеха в постсоциалистической стране. При этом понятно, что все состоялось только потому, что очень долго в художника верили только два человека — галерист и режиссер.

Второй проект — «Жизнь — это откровение» — мы снимали в Польше. И это истории людей, которые потеряли своих близких и дали согласие на пересадку их органов. Тут тоже очень острая проблема и захватывающий сюжет — как эти люди принимали решение, как они, несмотря на противодействие врачей и государства, пытаются получить информацию о человеке, у которого в груди бьется сердце их сына или дочери. Герой венгерского проекта «История Пьера Вудмена» — главный в мире специалист по кастингу для порнофильмов. Нам было удобно его снимать, потому что у него подруга венгерка и он часто бывает в Будапеште, где расположен офис HBO Central Europe. Отличная история, интересный и неоднозначный герой. В фильме, кроме него, есть интервью и с девочками — участницами кастингов, и с сотней сорока-сорокапятилетних женщин, которые ушли из порноиндустрии.

Надо сказать, что до тех пор, пока мы не пришли в Восточную Европу, не было площадки, где можно было бы разместить изготовленное в стране актуальное и проблемное документальное кино. Всегда возникал вопрос — ну вот, мы сделаем классную документалку, и кто ее увидит, и где мы ее покажем? Теперь понятно, где. Дело в том, что теперь мы программируем на национальных каналах документальные линейки, в которые входят и американские фильмы производства HBO, и то, что мы закупаем в третьих странах, и то, что мы продюсируем в данной стране. Некоторые документальные картины попадают в «материнский» американский эфир HBO.

Когда каналы и форматы HBO попадают в какую-то страну — это хоть как-то способствует общему «взрослению» телевидения. Надо же на кого-то равняться. Некоторые каналы, кстати, не выдерживают такой конкуренции по поводу качества и уважения к аудитории.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Остаться
в живых»

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Скажите, какую траву они курят?

Ф а у с т. Всё утопить.
М е ф и с т о ф е л ь. Сейчас.
(*Исчезает.*)

А.С.Пушкин. «Сцены из Фауста»

Обычный рейс (впрочем, теперь он уже знаковый, Oceanic 815) из Сиднея в Лос-Анджелес терпит крушение над островом в Тихом океане. Довольно большая часть пассажиров каким-то чудом остается в живых. Обживая свой уголок берега, они знакомятся друг с другом. Лидером становится, естественно, доктор, хирург Джек Шеперд (Мэтью Фокс) — у него много работы, во время которой некогда думать о своих врачебных комплексах, тянущихся из прошлого. Его правая рука — Кейт Остин (Эванджелин Лилли), вообще-то, в самолете она летела в наручниках и с сопровождающим, но здесь выглядит вполне мирной овечкой. Есть тут необъятных размеров толстяк Хьюго Рейес по прозвищу Хёрли (Хорхе Гарсиа), который выиграл многомиллионную сумму в лотерею, указав сакральные для следующих событий числа 4 8 15 16 23 42, но это принесло ему одни несчастья. Есть бывший иракский военный Саид Джарра (Навин Эндрюс), на его руках кровь многих людей, но его навыки очень полезны в создавшихся обстоятельствах, да и нрав у него на редкость мирный. Естественно, есть и постоянный антагонист су-

«Остаться в живых» *(Lost)*
Авторы сценария **Джей Джей Абрамс, Джеффри Либер, Деймон Линделоф**
ABC
США
С 2004-го

перположительного Джека — Джеймс Форд по прозвищу Сойер (Джош Холлоуэй), бегущий сам от себя, запутавшийся мошенник, демонстративно предъявляющий собратьям по несчастью свою асоциальность. И есть единственный, кто очень много приобрел и ничего не потерял при катастрофе, — Джон Локк (Терри О'Куин), немолодой, но крепкий дядька, которого ввезли в самолет в инвалидном кресле, а встал он на островной песочек самостоятельно и без проблем. В анамнезе у него — дичайший сюжет из бразильских сериалов. Безумная мать, уверявшая в непорочном зачатии, найденный отец, отнявший у сына почку, поиски себя в диапазоне от криминала до марихуановой коммуны и вновь найденный папаша, который выбросил взрослого сына с восьмого этажа. На этого персонажа сценаристы сделали такую большую ставку, что пока, по всем признакам, она ведет его прямиком в ад. Впрочем, дорога туда наверняка вымощена благими намерениями.

Кроме этих персонажей, есть еще группа выживших в хвостовой части самолета, которая отлетела на другую часть острова.

Однако вот так, галопом пересказывать Lost (в нашем телепрокате «Остаться в живых») — сомнительное и неблагодарное занятие. Это нужно делать большой компанией (возможно, по числу сценаристов — 21). В одиночку продираясь через события сериала, все эти проекты DHARMA, лагеря Других, пропавшие экспедиции, новый рейс Ajira 316, на котором сбежавшие с острова персонажи попадают туда же, но на тридцать лет назад, судорожные прыжки во времени, всяческие альтернативные реальности, которыми «Остаться в живых» к шестому сезону оброс, как «Летучий голландец» ракушками, начинаешь чувствовать себя разом и академиком Петриком, и академиком Грабовым. То есть шарлатаном. Хотя никакого шарлатанства в самом сериале, по большому счету, нет. Каждый понимает его в меру своей испорченности. Скажем, в зависимости от того, сколько их уже было в жизни зрителя, этих островов. Таинственный остров капитана Немо. Остров сокровищ. Остров Нетинебудет. Багровый остров. Летающий остров Лапута. Острова Гесперид. Остров Авалон. Острова блаженных. Остров Буян. Затонувший град Китеж. Ну и так далее.

Остров — главный герой «Остаться в живых». И он держит всех, попавшихся в его сети, на коротком поводке, что живых, что мертвых. Поэтому очень быстро, когда оставшиеся в живых понимают, что им не случайно не удается связаться с внешним миром, что в джунглях происходит много странного и там живет какой-то жуткий монстр, остров становится Островом, а не только местом действия. Обнаружив следы загадочной человеческой деятельности, спасшиеся при крушении выясняют, что они не одни на Острове и что эти Другие настроены враждебно. Впрочем, полюсы «друг — враг» на Острове довольно часто меняют друг друга.

Возможно, все это — инфернальная игра двух странных персонажей, хранителя Острова Джейкоба (Марк Пеллегрино) и врага Джейкоба (Титус Веливер), он же человек в черном, он же монстр, он же черный дымок, он же похититель тел разных персонажей сериала. Их давние отношения — тайна, покрытая мраком. Шифровка в виде намека на библейских Иакова и Исава, продавшего первородство за чечевичную похлебку, пока не спасает. Эта спасительная соломинка объяснения «лостового морока» все время ломается. А ведь уже финал совсем-совсем близко. Джейкоб дарует бессмертие, вечную молодость и назначает Избранным. Враг Джейкоба, похоже, может делать то же самое. Но ему скучно, хорошими делами прославиться нельзя. Если один бог, то другой — дьявол. И что? Может, один — Фауст, а другой — дьявол? И ничего. Нет ключей от этого форта Баярд. Каждый может оказаться Мастером Ключей, который выведет всех из этой Матрицы, Чистилища, Лимба, Зазеркалья. Не исключено, что авторы поступят с нами крайне неделикатно, воспользовавшись хрестоматийным примером. «Ну а вас... — повторила Алиса и схватила Королеву как раз в тот миг, когда она прыгнула на севшую на стол бутылку, — вас я просто отшлепаю, как котенка!»

Скажите, какую траву они курят? В принципе, в длиннющем списке вопросов по существу событий каждой серии это главный вопрос зрителей сериала. Любых. И тех, кто подсел на «Остаться в живых» настолько, что сумел не запутаться во всех этих перемещениях во времени и пространстве, а также в каком-то еще пространственно-временном континууме. И тех, кто испытывает мучительные припадки амнезии, когда в перерыве между сезонами связки между героями и событиями застревают, будто в диванной расщелине между сиденьем и спинкой, и не вытащить их никак без помощи многочисленных путеводителей по сериалу, выложенных в Интернете.

Впрочем, мой коллега по общественно-политическому еженедельнику написал статью, развенчивающую фанатские речевки, вроде таких, как «самый рейтинговый» (сухой язык цифр говорит о том, что «Остаться в живых» уступает «Месту преступления» и «Отчаянным домохозяйкам»), «самый дорогой» (со своими десятью миллионами долларов за серию «Остаться в живых» все же проигрывает двенадцатимиллионым сериям «Доктора Хауса», где показывают реальные операции), «самый экспортируемый» (тот же «Доктор Хаус» разлетается по миру куда бойче — 250 территорий против 180, а за ним не отстает и «Место преступления»).

Действительно, статистику крыть нечем. Разве что простым детским утверждением: зато «Остаться в живых» интереснее. Может, не лучше. Даже наверняка не лучше, потому что расчет был на три сезона — и эта вменяемая дистанция позволила бы истории, при всей безудержности фантазии авторов, держать форму. Сегодня, когда завершается шестой сезон, понятно, что сюжет и герои иногда, как кошка, гуляют сами по себе, а концы с концами авторы сводят коллективным волевым усилием. В их теперешние уверения, что финал был придуман одновременно с пилотной серией, разве что из личного расположения можно бы и поверить, если бы не одно «но»: для этого им самим, как героям сериала, пришлось бы помыкаться в адовых кругах путешествия во времени. Потому что рационально рассчитать историю, которую будто все эти шесть лет расшифровали с узелковых кипу древних инков, невозможно. Иначе почему бы на каждый данный зрителю ответ здесь приходится не меньше пяти новых вопросов? Начиная с того самого, про белых медведей в тропических широтах — откуда взялись и куда делись. Но совершенно очевидно, что союз создателей «Остаться в живых» основан на любви, а не на расчете. И на самом-то деле, в таком случае можно было бы и дальше дер-

«Остаться в живых»

жать съемочную группу в заточении на гавайском острове Оаху, раскручивая сюжет по разным виткам спирали то в прошлое, то в настоящее, то в будущее, а то и назад в будущее.

Предположить, что история про выживших при падении самолета на безлюдный остров будет иметь такой сногсшибательный успех, не мог никто. Это сейчас некто Энтони Спиннер заявил, что «Остаться в живых» у него украли целиком и в деталях. Честно говоря, он рассказывает волнующую историю о проданном аж в 1977 году (как раз когда часть пассажиров рейса Ajira 316 свалилась на Остров из 2007 года) за тридцать тысяч американских сребреников первородстве. Уверяет, что может доказать: было там крушение, был остров, были Другие, был любовный треугольник из отважного доктора, обаятельного мошенника и девушки с криминальным прошлым. Был этнический военный. Был наркоман. Был одичавший осколок какой-то научной экспедиции. А вместо белых медведей были саблезубые тигры, что тоже совсем неплохо, если учесть, что белые медведи — это какой-то третьестепенный макгаффин. Плохо только то, что притязания Спиннера, хотя и были заявлены в 2009 году достаточно громко, как-то быстренько канули в вечность, наводя на подозрения в том, что это была просто типичная вирусная реклама сериала, который и без этого продает себя виртуозно, пальчики оближешь.

Однако это все сенсации теперешние. А в 2004-м, когда продюсер Ллойд Браун решил запустить пилот, основанный на мотивах «Изгоя» Роберта Земекиса и реалити-шоу «Последний герой» (Survivor), эта затея совсем не выглядела столь безусловно выдающейся. Позвал Браун в авторы пилотных двух часов экранного времени создателя шпионского сериала «Шпионка» (Alias) Джей Джей Абрамса и уж совсем неизвестного сериального сценариста Деймона Линделофа. Сегодня они уже герои, знаменитости, хотя кроме них на «Остаться в живых» работает очень большая команда. Однако, перебродив именно в этих двух головах, скромная второсортная затея превратилась в заманчивую смесь «Повелителя мух» с «Алисой в Стране чудес» и вытянула из студийной кассы ABC Entertainment, подразделения «Диснея», целых двенадцать миллионов долларов. Диснеевский президент Боб Айгер рвал и метал — он возненавидел этот пилот, эту историю и этих уродов, пустивших деньги на ветер. Ллойд Браун был вышвырнут с работы немедленно — за то, что дал «зеленый свет» такому рискованному проекту, и даже не числится в списке создателей сериала. А между тем пилот, снятый самим Абрамсом, вышел в эфир в сентябре 2004 года и собрал рекордную аудиторию — около девятнадцати миллионов зрителей. Возможно, Айгер по-прежнему ненавидит «Остаться в живых», но чувства свои с той поры сдерживает.

В принципе, очень даже легко понять, почему человек может ненавидеть «Остаться в живых». Был похожий случай, и тоже в телевизоре, — «Твин Пикс», разъяренные поклонники которого даже устраивали пикеты с плакатами «Я убью Дэвида Линча». Вот все умники говорят, что народ можно соблазнить только деньгами, сиськами и бесплатной выпивкой. Презирают эти умники человечество, портят его, развращают, вынимают мозг и заменяют манной кашей. Лучший соблазн — это тайна. Но, в отличие от сисек, тут простым кастингом не обойдешься. «Остаться в живых» — это история о непонятном. О жизни, которая, свернув с наезженной колеи, может вырулить в Страну чудес без тормозов, в другое измерение и, что самое неприятное, в зазеркалье самого себя, куда ты провалишься, как в Кроличью нору. О загадке, которая претендует на слишком серьезную (для того чтобы показывать это публично в прайм-тайм по телевизору) разгадку — тут вам и число конца света, и спор светлой и темной силы, и смерть, и воскрешение, и проклятие, и божественное вмешательство, и сам Бог, который может оказаться совсем не милосердным и справедливым, а этаким затейником, развлекающимся со скуки.

«Остаться в живых», грубо нарушая закон телевизионного «смотрения спиной», требует от зрителя не только внимания, но и внутреннего горения: мифологию сериала авторы создают при осознанном участии зрителей, и еще не-

известно, кто заставил Бена повернуть колесо, чтобы сдвинуть Остров с места во времени и пространстве. В этой истории очень много персонажей, и они часто оказываются не теми, кем кажутся. В ней слишком много векторов движения, и они направлены не только влево-вправо или вверх-вниз, а часто поперек времени, физических законов и здравого смысла. В этом саду разбегающихся тропок можно долго блуждать среди трех сосен, спрашивая себя и окружающих: «Почему Хёрли видит мертвых? Зачем Михаил Бакунин пишет записку какому-то Андрею, сообщая, что его тоже зовут Андрей?» В ответ, видимо, должен раздаться хлопок одной ладони.

ГЕОРГИЙ МХЕИДЗЕ

Квантовое бессмертие

Один из создателей сериала Lost, идущего в русском телепрокате под названием «Остаться в живых», который вот уже шестой год служит образцом «инаковости», нестандартного мышления в подходе к многосерийной телевизионной постановке, — Джей Джей Абрамс вспоминал, что первой строчкой его сценария была не самая оригинальная из завязок: «Самолет падает в океан, но несколько пассажиров спасаются на необитаемом острове». В поисках дальнейших идей он наткнулся на страничку комикса «Флеш и его друзья» с рисунком, где в джунглях возле заброшенного храма брел белый медведь; потом ему в голову пришел образ затерянного на острове люка. А потом он понял: чтобы история о новых робинзонах могла стать интересной, остров должен стать Островом. Не просто местом действия, но персонажем с собственным характером, субъектом с драматической биографией, которая вызовет у зрителя сопереживание и симпатию. Две драмы должны были разворачиваться

«Остаться в живых»

синхронно. Кто эти люди, упавшие с небес и выжившие на острове? И что это за Остров, ставший их тюрьмой и давший им спасение и надежду?

В первом сезоне каждую серию «Остаться в живых» в Штатах смотрели семнадцать с лишним миллионов зрителей. К концу четвертого эта цифра упала до десяти миллионов, не унизив поразительную лояльность аудитории, пронесшей любовь к жертвам несуществующей авиакомпании «Ошеаник» через пять лет эфиров и сквозь невообразимую (для прайм-таймового сериала) сложность мифологических сплетений, личных отношений и техногенных парадигм

«Остаться в живых»

на грани фантастики. Даже на очень высоком общем уровне, которого достигло сегодня сериальное дело, «Остаться в живых» и к шестому сезону стоит незыблемо, как скала. Это поразительный результат, если напомнить сценарий, в котором ощутимая часть сюжета происходит на заброшенной секретной научно-исследовательской станции 70-х годов, спиритуальный лидер (читай — бог) Острова живет внутри статуи египетской богини Таурт, выполненной в виде стоящей на задних лапах самки гиппопотама, а одна из сверхзадач героев — изменить будущее (где они попали в авиакатастрофу) в соответствии с интерпретацией квантовой механики, причем сделать это придется с помощью взрыва сердечника 8-мегатонной водородной бомбы. Сценарий более загадочный, чем «Твин Пикс», и намного плотнее набитый теориями заговора, атрибутами киберпанк-фантастики, чем «Секретные материалы». Сценарий, который воплощают в жизнь люди, после первого же сезона пополнившие список голливудских секс-символов и отмеченные, в частности, наградой Гильдии актеров «За выдающийся актерский ансамбль в драматическом сериале».

Можно выделить три фактора, сделавшие «Остаться в живых» уникальным явлением. Это глубинная, экзистенциальная драматургия, необычайно масштабная и при этом детальнейшим образом проработанная мифология, глубоко личностный, гуманистический подход к созданию характеров героев.

Драматургия

К концу пятого сезона число серий перевалило за сотню. Философски настроенный наблюдатель уже смог догадаться, что экзистенциальная парадигма сериала — вопрос о детерминизме и наличии смысла. Остров — не прос-

то уменьшенная модель универсума, магические свойства для него не случайны, но принципиально значимы. Именно благодаря им Остров выполняет свою главную сценарную функцию — актуализирует основную драму бытия, вновь и вновь сталкивая героев с вопросом о свободе собственной воли. Проживаю ли я собственную жизнь, или она оказывается отражением каких-то более глобальных событий? Насколько предопределен мой выбор? В какой степени мои поступки способны повлиять на судьбу окружающих и в конечном итоге мира?

Это, если угодно, вопрос о смысле. Оказались ли сорок восемь пассажиров рейса «Ошеаник-815» в плохом месте в неудачное время? Или же мы всегда оказываемся там, где нам назначено быть, в тот единственный момент времени, когда нам дано там оказаться? Кто эти люди: неудачники с поломанной судьбой или избранные, которым необходимо всего лишь осознать собственную значимость и взаимосвязь? Очевидно, что это не совсем тот уровень проблем, с которыми традиционно сталкиваются герои и аудитория сериалов. Но для вселенной «Остаться в живых» осознание структурных связей становится вопросом витальным, если не фатальным. Выжить на Острове означает понять; картезианские «мыслю» и «существую» тут связаны не математическим знаком равенства, а буквально нейронными цепями. Символично, что одной из первых жертв среди главных героев стал Чарли, когда-то «набивший» у себя на плече татуировку с битловской строчкой «Living is easy with eyes closed» — «В неведении жить легче». В «Остаться в живых» это правило не работает.

Хотя ни один из героев не избежал необходимости выбирать между детерминизмом и случайностью, наиболее последовательно эту вечную оппозицию воплощает не затихающий, в сущности, спор между Джеком Шепардом и Джоном Локком. Локк олицетворяет судьбу и веру, Шепард — свободную волю и здравый смысл. Иногда их конфликт вызван конкретным поводом: следует ли нам продолжать вводить в компьютер те самые шесть цифр, которые когда-то принесли Хёрли выигрыш в лотерею, и нажимать кнопку каждые сто восемь минут, чтобы не дать миру погибнуть, или же это не более чем дурной психологический эксперимент ученых фриков из «Дхармы»? В других случаях вопрос ставится иначе: кому и по какой причине нам следует доверять, если предположить, что ставкой всякий раз является наша жизнь. Возможно, в шестом сезоне эту вечную оппозицию будут воплощать более масштабные и абстрактные фигуры — Джейкоб, глава Других, написанный сценаристами с недвусмысленными аллюзиями на образ Спасителя (Джейкоб уже сказал, что каждый — кузнец своего счастья, потому что всегда совершает свой выбор сам), и его соперник, напоминающий злого иезуита Человек-в-черном, умеющий вселяться в чужие тела и явно отстаивающий предопределенность.

В этой связи показателен русский перевод названия сериала. Помимо желания связать его с успешным реалити «Последний герой» (в котором звучала песня «Би-2» с рефреном «Остаться в живых»), наши прокатчики хотели повлиять и на трактовку самой концепции: «Когда мы дословно перевели название английское, нам оно показалось депрессивным и каким-то безнадежным. А в «Остаться в живых» все-таки дается надежда». Кстати, о надежде. В пятом сезоне сериал иллюстрировал идею о том, как, начав с физики, человеческая мысль неизбежно устремится к метафизике: исследующий странный — скачкообразный — ход островного времени чокнутый профессор Дэниел Фарадей постепенно понимает необходимость взорвать в глубинах Острова ядерный заряд. Начало шестого сезона демонстрирует еще более решительный шаг в сторону обрыва, с которого всякий прилежный исследователь новейших научных интерпретаций реальности рано или поздно вынужден соскользнуть в бездну головокружительных умопостроений, более свойственных не фундаментальной естественной дисциплине, а теологии или научной фантастике. Джокером, прибереженным сценаристами в рукаве до финала, стала одна из самых рискованных физических теорий, выдвинутая принстон-

ским гением Хью Эвереттом III, который предположил и обосновал возможность существования параллельных вселенных. Согласно так называемой «многомировой интерпретации» Эверетта, существа, имеющие способность к самосознанию, бессмертны — ни больше, ни меньше. Классический мысленный эксперимент, который помогает осознать эту идею, носит название «квантовое бессмертие» — именно с него, кажется, и списано начало шестого сезона: «Представим, что участник эксперимента взрывает ядерную бомбу вблизи себя. Практически во всех параллельных вселенных ядерный взрыв уничтожит участника. Но несмотря на это, должно существовать небольшое множество альтернативных вселенных, в которых участник каким-либо образом выживает. Идея квантового бессмертия состоит в том, что участник остается в живых и тем самым способен воспринимать окружающую реальность, по меньшей мере, в одной из вселенных, пусть даже количество таких вселенных немного в сравнении с количеством всех возможных вселенных. Таким образом, со временем участник обнаружит, что он может жить вечно».

Кажется, это единственный сериал, для создателей (и героев) которого надежда синонимична физическому бессмертию.

Мифология

Трудно сказать, читал ли Джей Джей Абрамс рассказы Борхеса, но факт остается фактом: сценарий сериала буквально реализует все четыре борхесовских архетипа историй. Об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои, о поиске, о возвращении, наконец, о самоубийстве бога (в завязке пятого сезона носитель духа Острова Джон Локк накидывает на свою шею петлю). При этом в горизонтальном сюжете идет непрерывная эскалация уровня конфликта по восходящей спирали — от битвы человека с дикой природой до противостояния бога-творца с богом-разрушителем. И каждый сезон поворачивает этот калейдоскопический метамиф под новым углом. Начало сериала — классическая со времен швартовки «Мэйфлауэра» американская драма: маленький отряд переселенцев выживает в джунглях и сражается с превосходящими силами местных аборигенов. Только в финальных кадрах третьего сезона, после жертвенной смерти Чарли, становится понятно, что «Остаться в живых» — это совсем не история о том, как отважные жертвы слепого случая, преодолев природу и размолвки друг с другом, все-таки выбираются домой. Творцы сериала разрушают его мир в конце каждого сезона, чтобы спустя полгода воскресить его, словно Феникса, в новой, всегда более сложной мифологической парадигме. В этом смысле весьма символично, что каждый сезон заканчивается взрывом (первый — подрывом люка, второй — ликвидацией станции «Лебедь», третий — гранатой, затопившей станцию «Зеркало» и динамитом в лагере выживших при нападении Других, четвертый — расколотым пополам кораблем Уидмора и вспышкой в момент перемещения острова, пятый — и вовсе водородной бомбой).

Известно, что концептуальная начинка сериала появилась не сразу: имея всего двенадцать недель на то, чтобы придумать, снять и смонтировать пилотную серию, авторы не могли позволить себе роскошь детально углубляться в объясняющие аномалии Острова физические теории. Сперва возникали просто образы. Например, появление люка было в чистом виде интуицией Абрамса, который, по собственным словам, «чувствовал, что они должны найти что-то в земле». В результате люк стал главным крючком-клиффхэнгером горизонтального сюжета на целый сезон. Пока сценаристы не придумали, что окажется в люке, герои не имели права его найти. Крышка люка открывается в последних кадрах первого сезона, оставляя зрителей в ожидании на полгода, до начала второго. Вообще не очень понятно, в какой именно момент забавы сценаристов вроде придумывания многозначительных имен персонажам (Локк, Руссо, Фарадей, Бакунин etc.) перестали быть всего лишь развлечением в промежутках между разработками основной сюжетной линии. Когда

именно авторы осознали, что теперь им намного интереснее мыслить по законам ими же сотворенной реальности?

Классический пример подобного закона — временны́е скачки, сопровождающиеся исчезновениями Острова и носовым кровотечением у героев. Вообще в «Остаться в живых» есть два разных типа путешествия во времени. Если в четвертом сезоне это путешествия сознания (окружающим кажется, что герой теряет сознание, на деле же он попадает в собственное прошлое или будущее), то в пятом — это путешествия тела (окружающие видят исчезновения

«Остаться в живых»

и появления из ниоткуда). Понятно, что второй вариант испытывает доверие зрителей гораздо мощнее. Сценаристы называли эти временны́е скачки «горькой пилюлей» и, убедившись, что зритель способен проглотить даже ее, поняли: их кредит доверия практически безграничен, а аудитория готова к любым сюрпризам. И хотя сценаристы опасались превращения сериала в комок темпоральных парадоксов (не желая, чтобы «Остаться в живых» стал подобием «Героев», где будущее до последнего момента можно предотвратить или изменить), реакция на «пилюлю» доказала, что сезон можно завершить чем угодно, в том числе и детонацией плутониевого взрывателя в шахте, где скрыт таинственный источник энергии. Уровень толерантности аудитории напоминает состояние восторженного дошкольника, с замиранием сердца следящего за сюжетом бабушкиной сказки. Забавно, что степень проработки мифологического «флера», окутывающего события сериала, настолько высока, что миф здесь порой выглядит правдоподобнее самой реальности. Неудивительно, что в желтой прессе регулярно появляются ламентации на тему «проклятия сериала» — например, что актеры, герои которых на Острове были убиты, теперь не могут найти работу.

Мифологема этого сериала — своего рода «Таинственный остров», раздутый до масштабов «Математических начал натуральной философии». Действительно, кому как не горстке людей, магическим образом выживших в авиакатастрофе и оказавшихся в изоляции в отсутствующем на картах месте, подозрительно напоминающем то ли Чистилище, то ли Рай, и следует приподнимать за краешек старую тяжелую кулису реальности, обнажая скрытые механизмы, которые управляют и рекой времени, и ткацким станком судьбы? Формально, конечно, эти колеса судьбы прикатились из разных мифов. От Древнего Египта, где упомянутая выше богиня Таурт была покровительницей новорожденных и беременных (тут стоит вспомнить, что главной проблемой жизни на Острове является ее невоспроизводимость из-за гибели эмбрионов в утробах

зачавших там женщин), до современной Нигерии, где образ черного дыма-монстра, долго считавшегося одной из главных загадок сериала, давно и активно эксплуатируется в нолливудском хоррор-кино (кстати, одной из жертв дыма стал нигерийского происхождения персонаж Мистер Эко). Реальность «Остаться в живых» изначально была задумана столь вместительной и многомерной, что всякое лыко оказывалось здесь в строку — и инь-янские дихотомические пары «черное — белое», преследующие героев сериала, и шесть загадочных цифр, и проект «Дхарма». Последний — весьма показательный пример того, как «Остаться в живых» реструктурирует любые культурные образы под собственную гребенку, наделяя их обилием новых смыслов. Название «Дхарма» в сериале не только означает «путь благочестия», но еще и является акронимом, расшифровывающимся как Департамент эвристики и исследований по ее применению. Эвристика — это неформальный метод решения задач, который компьютерному механическому перебору вариантов противопоставляет творчество, озарение, интуицию и прочие скрытые связи между нейронами, дарящие нашему мозгу возможность рождать парадоксы и тем самым отличаться от кибернетического устройства. А на логотипе «Дхармы» изображен древний символ Ба-Гуа — восемь триграмм, которые впоследствии были развернуты в шестьдесят четыре гексаграммы, составившие Книгу Перемен. Самый лаконичный графический код из когда-либо придуманных человеком, чтобы рассказать про цикл творения и уничтожения мира.

Российским зрителям, возможно, покажется любопытным еще одно совпадение. Офис «Дхармы» находится в мичиганском Энн-Арборе — там же, где и легендарное издательство «Ардис», в 70—80-х годах выполнявшее по отношению к гражданам СССР функцию вполне «дхармовскую», снабжая их книгами, выходившими из-под пера авторов, запрещенных в Союзе.

Психология

В «Остаться в живых» подкупает полное отсутствие привычной для эфирного телевидения боязни запутать зрителей и стопроцентная в них уверенность. ABC преподал другим телеканалам важный урок: выяснилось, аудитории можно и нужно доверять гораздо больше, чем принято думать. Если полагаться на ее интеллект, она и в самом деле начнет его проявлять, пусть этого и не требует традиционный сериальный формат. Скрестить между собой, условно говоря, «Спасателей Малибу», «Сумеречную зону» и «Теорию Большого взрыва» было смелой идеей. Никто из ее авторов — ни Деймон Линделоф, ни Джей Джей Абрамс — не верил, что ABC подпишется под научно-фантастической постановкой с сорока (!) главными героями и нестандартными квантовыми теориями в качестве двигателя сюжета. Уже пилотная серия (самая дорогая в истории телесериалов) продемонстрировала масштаб сценарной фантазии авторов, не скупящихся на вертикальные сюжеты: в списке выживших оказались героиновый наркоман и беременная женщина, конвоируемая преступница и брачный аферист, инвалид в коляске и человек, везущий гроб собственного отца. Только за первый сезон нам пересказали «анамнез» не одного, не двух — пятнадцати персонажей. Оказалось, что такой банальный инструмент, как флэшбэк, приобретает совершенно новое качество, если использовать его в течение доброй половины экранного времени. Прошлое героев перестает быть чем-то второстепенным и вспомогательным по отношению к событиям на Острове, превращаясь в самостоятельную драму с саспенсом и метасюжетом: не связывало ли этих людей что-то общее задолго до того, как они оказались на борту одного и того же рейса? А начиная с финала третьего сезона, «Остаться в живых» обогатил телевизионный язык совсем уже новаторским подходом к течению сюжетного времени: изумленные зрители вдруг увидели Джека и Кейт возвратившимися на Большую землю. Использование флэшфорвардов (в литературе этот обратный флэшбэку прием называется пролепсисом), разумеется, не ново. Им увлекались, в частности,

режиссеры Нового Голливуда в конце 60-х («Беспечный ездок», «2001: Космическая одиссея», «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?»). Но задействовать его в рейтинговом сериале в качестве едва ли не главного повествовательного хода доселе не рисковал, кажется, никто.

Заметим, что способность единовременно видеть прошлое, настоящее и будущее в традиционной культуре принято приписывать божественному началу. Однако создателям «Остаться в живых» успешно удается избегать комплекса демиургов. Они сознательно уходят от соблазна препарировать трепыхания героев с нейтральной отстраненностью энтомологов, наблюдающих, сможет ли муха летать с ампутированными крылышками. Кажется, что они не просто любят придуманных ими героев, а то и дело начинают относиться к ним, как к настоящим, реальным людям. Что их действительно интересуют мотивации выбора, который постоянно делают персонажи, словно бы у тех была собственная, независимая, свободная воля. Возможно, это побочный эффект сценарной сложности — примерно как чудо самозарождения жизни, возникающее в точке бифуркации неравновесной термодинамической системы. Впрочем, смелость проявляется не только в общефилософском, но и в производственном подходе к созданию сериала. Ведь эта уникальная лабильность в выборе сюжетных линий возможна только благодаря тому, что продюсеры сериала готовы идти на финансовые жертвы и держать под рукой практически весь актерский ансамбль. Это исключительная ситуация, тоже впервые опробованная в «Остаться в живых» и блистательно окупившаяся. Обилие доступных персонажей увеличивает число возможных сценарных взаимодействий на многие порядки: несколько десятков главных героев позволяют плести сюжет головокружительной сложности.

Принципиальное отличие «Остаться в живых» от «Твин Пикс» и «Секретных материалов», пожалуй, в том, что тут драма отношений героев с соседями по Острову и собственным прошлым для этих героев намного важней решения стратегической задачи (возвращения домой). Недвусмысленным доказательством является то, что когда шестерым из них удается наконец покинуть Остров, их внутренняя жизнь только усложняется и запутывается окончательно. Вообще, поразительно, насколько значительное место в этом, научно-фантастическом, по сути, проекте занимают отношения. В развязке почти каждого сценарного узла конспирологический или детективный аспект в итоге вытесняется психологическим, и теория заговора трогательно уступает место условной терапевтической кушетке (или просто постели). Более того: у каждой физической (и метафизической) инновации в сериале есть эмоциональная, личностная «проекция». Например, когда профессор Фарадей выясняет, что побочным эффектом путешествий с Острова и обратно становятся убийственные скачки во времени, то оказывается, что спастись можно, если в обоих мирах — прошлом и будущем — удастся найти «константу», якорь для мятущегося ума. Разумеется, лучшая кандидатура на роль подобной константы — любимый человек, который узнает твой голос в любом немыслимом будущем.

Неудивительно, что в финале создатели «Остаться в живых» решили вновь сделать ставку на личную жизнь героев: по словам одного из сценаристов, «если предыдущий сезон был курсом по физике, то этот станет курсом по отношениям». А еще пять лет назад, когда ABC выбросил на рынок сувенирную атрибутику сериала «Остаться в живых», список самых популярных сувениров уверенно возглавила футболка с романтическим небритым профилем энигматичного героя-любовника и надписью «Get Lost With Sawyer» — «Пропади вместе с Сойером».

И этот козырь конкурентам по эфирной сетке, пожалуй, невозможно побить.

ИННА КУШНАРЕВА

Какая райская картина

«Безумцы» (Mad Men) — самый престижный и интеллигентный телевизионный проект последнего времени, первый сериал кабельного канала AMC (American Movie Classics), получивший «Золотой глобус» в категории «Драма». По сути, это детище одного человека — продюсера Мэтью Уэйнера. До «Безумцев» он был известен как сценарист знаменитого сериала канала HBO «Клан Сопрано». Отсюда стремление найти пересечения, проследить переход от мафиози из Нью-Джерси к рекламщикам с Мэдисон-авеню (Mad Men — это еще и «Люди с Мэдисон-авеню»). Но данное сходство не следует переоценивать: замысел «Безумцев» сложился у Уэйнера задолго до успеха «Клана Сопрано», на котором он работал как профессионал, нанятый для производства чужого продукта. В то время Уэйнер не мог найти продюсера для запуска «Безумцев». Позднее даже HBO отверг этот проект, и Уэйнер пристроил его на AMC — канал, показывающий классическое голливудское кино 40—60-х. Тем самым «Безумцы», посвященные американским 50-м и 60-м, были вписаны в идеальный контекст.

«Безумцы» ***(Mad Men)***
Автор идеи **Мэтью Уэйнер**
AMC
США
С 2007-го

Создание бренда

Название сериала стало условным обозначением стиля: отныне можно говорить о юбке или абажуре Mad Men, тем более что само это словосочетание как будто создано для потребительского бренда. Но пусть вас не ослепит блеск отполированных поверхностей «самого стильного шоу на телевидении». Если прибегнуть к живописным коннотациям, да, «Безумцы» порой смахивают на Тамару Лемпицку, но за этим проглядывает Эдвард Хоппер (и, может быть, даже чуть-чуть Люсьен Фрейд).

Мэтью Уэйнер — перфекционист, если не сказать фетишист[1]. В съемочной группе сериала имеет хождение следующий анекдот. Однажды, придя на съемочную площадку и увидев среди реквизита стандартные фрукты из супермаркета, он потребовал, чтобы декоратор нашел плоды более натуральные и даже чуть подгнившие — соответствующие времени, в котором не было нынешних вечных фруктов идеальной формы. В команде Уэйнера работали люди, специально изучавшие старые карты пригорода, в котором живут главные герои сериала — Дон и Бетти Дрейперы. Они же наводили справки о тогдашних названиях улиц, а еще смотрели старые расписания электричек, чтобы точно знать, каким поездом Дон возвращается с работы домой. Как сказал президент телевизионной сети AMC: «Это не телевидение, это мир».

Фанатичная забота о соблюдении правил в несуществующем мире — в этом Уэйнер может сравниться разве что с Джорджем Лукасом. Или с Лукино Висконти, который закладывал в никогда не выдвигавшиеся в кадре ящики комодов аутентичные шелковые носовые платки на съемках «Леопарда». Под стать продюсеру и композитор сериала Джордж Карбонара. Он, например, использует «Песню индийского гостя» Римского-Корсакова в одном эпизоде (когда Дон видит Бетти, торжественно спускающуюся в холл отеля во время одного из их редких выходов в свет), а потом, через одиннадцать недель, повторяет ее в ритме самбы в другой серии (когда Дону кажется, что он видит женщину, похожую на Бетти). Нашлась ли родственная фетишистская душа, чтобы оценить или хотя бы прочесть эту аллюзию?

Распространенная интерпретация сериала — «серьезные размышления об обманчивом очаровании поверхности и глубоких тайнах идентичности». Загадки идентичности связаны с фигурой главного героя — преуспевающего креативного директора и менеджера Дона Дрейпера, который на самом деле живет и делает карьеру под чужим именем (это образует главную сюжетную линию первого и второго сезонов). Поверхность в данном случае — это гламурный габитус начала 60-х. Блестящая поверхность рано или поздно обязана дать трещину и обнажить глубину как свою истину. В этом отношении «Безумцы» вполне добротный старомодный продукт, использующий метафизику «глубины/поверхности».

Будучи Доном Дрейпером

Завязка сериала напоминает фильм-нуар. В военном госпитале солдата по имени Дик Уитмен принимают за убитого в бою командира Дона Дрейпера и отдают ему имя, орден и биографию последнего. То есть подкидывают шанс начать новую жизнь — причем не с нуля, а имея устойчивую социальную базу и статус человека, учившегося в колледже, тогда как за спиной у самого Уитмена убожество и нищета, от которых он сбежал на войну. В первом сезоне на этом держалась детективная интрига: ожидалось, что разоблачение Дрейпера приведет к его изгнанию из рекламного агентства «Стерлинг энд Купер», но катастрофы не произошло. По мере развития второго сезона конфликт из внешнего перерастает во внутренний. Главный герой начинает напоминать доктора Джекила и мистера Хайда. Входя в образ Дрейпера, Дик Уитмен превращается в гедониста: его жизнь — это любовницы, рестораны, виски, шикарные автомобили и только в последнюю очередь жена и дети, задвинутые в пригород. Иногда доходит до смешного: Бетти Дрейпер винит мужа в том, что дом рушится, розетки сломаны и стулья разваливаются, а красавец Джон Хэмм, играющий Дрейпера, становится все более жестким и зажатым в футляре своей маскулинности, превращаясь в самопародию, так что даже у преданного зрителя начинает брезжить вопрос: а не переигрывает ли он?

---

[1] Подробный портрет Мэтью Уэйнера можно найти в лучшем, на мой взгляд, тексте, написанном о «Безумцах», — статье Брюса Хэнди «Потерянный рай Дона и Бетти» в Vanity Fair, сентябрь 2009 года.

Падение Дона Дрейпера достигает дна во втором сезоне, в серии «Высший свет», где он погружается в разврат а-ля «Сладкая жизнь» Феллини, приобщаясь к космополитичной аристократии без комплексов. После этого его тошнит от самого себя: больше не желая быть Дрейпером и забыв о работе, он бежит в Калифорнию к своей «первой жене», то есть жене Дика Уитмена. Затем следует, на мой взгляд, одна из лучших серий «Безумцев» (ее название можно перевести как «В пещере Горного Короля» — вслед за отрывком из «Пер Гюнта», звучащим в одном из эпизодов). В Нью-Йорке происходит ловко подстроенное поглощение компании «Стерлинг энд Купер», а в это время Дон Дрейпер, который может наконец-то побыть самим собой, зависает на обдуваемой морским ветром террасе под мелодичное позвякивание «эоловой арфы» с чужой и при этом самой близкой ему женщиной. Это точка замирания, глаз циклона, «медитация во время катастрофы» (название поэтического сборника Фрэнка О'Хары, послужившее заголовком для одной из серий «Безумцев»). Но это лишь временная передышка — в третьем сезоне Дрейпер, вернувшись на Манхэттен, должен еще глубже вжиться в свою роль.

Дорога перемен — из 50-х в 60-е

Отдельная тема — литературные влияния, с которыми ассоциируется сериал. Прежде всего это бытописатель и певец пригородной ennui Джон Чивер[2], без которого никак не обойтись в разговоре не только о «Безумцах», но и о «Красоте по-американски», «Ледяном шторме», «Вдали от рая». Затем на ум приходит еще один прекрасный американский прозаик — Ричард Йейтс. «Безумцы» — это то, чем должна была бы быть чрезмерно истеричная и мелодраматическая «Дорога перемен» Сэма Мендеса. Мэтью Уэйнер говорил, что если бы он читал Йейтса раньше, он никогда бы не затеял «Безумцев» — не решился бы соперничать. Но в какой-то мере он скромничает. Например, мрачная сцена вынужденного воссоединения Бетти с Доном (конец второго сезона) могла бы оказаться и на страницах Йейтса. Бетти, выставившая мужа из дома, узнает, что беременна. Она не хочет ребенка, но не решается на аборт, который тогда еще не был легализован, и понимает, что вынуждена принять мужа обратно в семью. Завершая свое недолгое пребывание в статусе свободной одинокой женщины, Бетти сдает детей мужу, живущему в отеле, и отправляется в манхэттенский бар. Там она знакомится со случайным мужчиной, тут же занимается с ним сексом в комнате для персонала и выходит на улицу с гордо поднятой головой под осуждающим взглядом уличившего парочку бармена. В ее поступке нет ни вызова, ни удовольствия — только горечь и необходимость даже не поквитаться или отомстить, но скорее «опустить себя», принести в жертву собственную порядочность, чтобы иметь возможность продолжить жизнь с Доном.

У сериала есть и еще одна — более общая — рамка. С самого начала известно, что старозаветное напыщенно-гламурное агентство «Стерлинг энд Купер» обречено. Оно слишком консервативно и не способно вписаться в новые реалии. Наступающие 60-е с их социальной, потребительской, культурной революцией должны, по идее авторов, его добить. «Безумцы» — это история перелома эпох, которая написана с точки зрения проигравших, хотя, как известно, она всегда пишется победителями. Это история американских 50-х, переходящих в хорошо знакомые во всех своих эмблематических подробностях 60-е.

Несмотря на талант и креативность Дона Дрейпера, агентство не в состоянии поспевать за новейшими запросами потребителя. В доказательство, как правило, приводится сцена с обескураженной реакцией работников «Стерлинг энд Купер» на революционную рекламу «Фольксваген Лемон». Многие из пер-

[2] Название одного из романов Чивера «Какая райская картина» (Oh what a paradise it seems) стало заголовком этой статьи. — *Здесь и далее прим. автора.*

сонажей сериала достаточно молоды, но в них все равно чувствуется некоторая старомодность. Даже в карьерной девушке Пегги Олсон, которой, кажется, прямая дорога в феминистки. Или в молодом и амбициозном Пите Кэмбелле, вдохновенно отплясывающем на вечеринке чарльстон. Или в Поле Кинси, местном интеллектуале и «леваке», пытающемся поучаствовать в «Движении за гражданские права». В каком-то смысле «Безумцы» — это упражнение в альтернативной истории, попытка показать ее с той стороны, с какой ее обычно не показывают.

«Безумцы»

«Энциклопедия жизни»

Уэйнер не просто отобразил время — он придумал, спроецировал некий мифологический момент. Мир «Безумцев» — это эпоха, когда все курили с утра до ночи, не задумываясь о последствиях. Когда виски лилось рекой с самого утра. Когда в офисах процветал sexual harassment, не ограниченный никакими этическими кодексами. Когда у женщин было всего две ролевые модели: или Мэрилин Монро, или Джеки Кеннеди. Когда почти никто не разводился и не усыновлял детей из приюта, а принудительная благотворительность выражалась разве что в офисной кампании по сдаче крови. Когда молодежь не пила кофе. Когда мужчины не пользовались дезодорантами. Когда самолеты еще не стали доступным общественным транспортом и мало кто из американцев бывал в Европе. Когда гомосексуализм был только «клозетным», то есть скрывался от чужих глаз и от самого себя. Когда евреи были практически экзотикой и общение с ними требовало специальной подготовки. Когда манхэттенскими небоскребами заправляли только белые, а черные могли работать в них лишь лифтерами. Когда чернокожую подружку заводили лишь с целью эпатировать своих друзей-буржуа[3].

В начале сериала казалось, что организующий момент каждой серии — это реклама того или иного продукта. Но потом понимаешь, что такими структурными элементами являются особенности тогдашнего образа жизни — характеристики эпохи, которым каждый раз устраивают премьеру, берут в рамочку: «Вот, смотрите, а ведь этого тогда еще не было». Почти как «Евгений Онегин», «Безумцы» — это «энциклопедия жизни», вернее, габитуса. С одной

[3] На этом фоне бросается в глаза, насколько постмодернистской была предшествующая реанимация 50-х во «Вдали от рая» Тодда Хейнса и представленным там романом между добропорядочной белой домохозяйкой с двумя детьми и чернокожим садовником.

стороны, тут есть сильный просветительский момент (недаром после каждой серии хочется отследить каждую реалию и каждую историческую отсылку по источникам). С другой стороны, сериал работает на денатурализацию привычных кодов и социально-культурных установок, воспринимаемых как природная данность.

Нельзя забывать, что Уэйнер занят мифотворчеством. Наведя справки, можно выяснить, что придуманный Дрейпером для Lucky Strike слоган «Они поджариваются» (пример первой «внеконтекстной рекламы») существовал чуть ли не с 20-х годов. Как и пресловутые дезодоранты. Американский зритель любит выискивать в сериале исторические ляпы, но дело, скорее, не в отдельных анахронизмах, а в общей установке на мифотворчество. При этом Уэйнер и его сценаристы не паразитируют на слишком раскрученных исторических событиях, которые идут едва намеченным фоном. Зато во втором сезоне есть, например, превосходная сцена, в которой секретарша Джоан Холлоуэй, эта офисная «Мэрилин Монро», переживает по поводу самоубийства настоящей Мэрилин. Зачастую это «шоу» оказывается умнее меня, его зрителя. Уэйнер говорит, что воспитывал свою аудиторию, приучая ее считывать знаки и улавливать нюансы.

«Безумцы» и неоконсерватизм

Но почему такой успех? Апелляций к возрождению большой романной формы, якобы исчезнувшей не только из кино, но даже из литературы, в данном случае все-таки недостаточно. Есть потребность в культурологическом и политическом объяснении. «Безумцы» — насквозь ностальгический сериал. Он занимает почетное место среди stuff that white people like («вещей, которые любят белые люди»). Среди его противников проскакивало возмущенное требование показать хотя бы жизнь чернокожего лифтера, что, естественно, невозможно, потому что чернокожий лифтер живет только в лифте и лишь у белых героев может быть жизнь на работе, жизнь дома, альтернативная жизнь с любовницей и так далее. Те, кто застал конец 50-х, робко замечают, что они не казались им уж настолько стильными. Уэйнер хотел вернуть блеск вытесненной из коллективного бессознательного эпохе и даже затмить 60-е, вернее, показать, что 60-е — это «для лохов», это немодно, а моден стильный консерватизм. То, что он проделал, можно назвать «консервативной интервенцией»[4].

Можно провести параллель между «Безумцами» и романтизацией в американской культуре других пасынков истории — старомодных южан, проигравших прогрессивному Северу (тут достаточно вспомнить один из главных американских романов «Унесенные ветром» или возвышенно-невротический декаданс американского Юга в пьесах Теннесси Уильямса). В 1960 году традиционная белая англосаксонская элита из самых благородных побуждений положила начало своему саморазрушению. Во-первых, был повышен пропускной балл в престижные колледжи и университеты, куда раньше зачисляли автоматически — по сословной привилегии. Во-вторых, была расширена социальная база колледжей — отныне там могли учиться талантливые выходцы из бедных и/или еврейских семей. Эта образовательная реформа, затеянная из страха, что в Америке складывается наследственная аристократия, стала началом конца кантриклубов, игр в поло, дисциплины, идеальных манер, хорошей осанки (как у Бетти Дрейпер) и прочих атрибутов американской буржуазии, которые в избытке можно встретить в «Безумцах»[5].

Оказалось, что эта буржуазия представлена в сериале в том виде, в каком хотела бы себя видеть пришедшая ей на смену либеральная элита — современная американская богема (часто подчеркивается, что «Безумцы» — нишевый

---

[4] При этом любопытно, что попытка сыграть на новом тренде подобных «исторических» сериалов ни к чему не привела. Тот же Swingtown («Город любви») про габитус 70-х особого резонанса не получил.

[5] См. очерк об истории американской элиты второй половины XX века в David Brooks, Bobo in Paradise (The New Upper Class and How They Got There), 2000.

продукт, который смотрят только в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе). Политкорректность, борьба с расизмом, антисемитизмом, сексизмом и прочими «измами» вызвали обратную реакцию. И есть подозрение, что заявленная с самого начала катастрофа, которая в финале должна накрыть агентство «Стерлинг энд Купер», — это всего лишь алиби, ничуть не мешающее смаковать герметичный мир без евреев, коммунистов, чернокожих, феминисток, открытого гомосексуализма или как минимум запрета на курение. При этом среди зрителей сериала есть, разумеется, и геи, и феминистки, и евреи. И все они все равно идентифицируются с героями: тем более в период кризиса, когда состоятельные классы ждали, что их уровень жизни вот-вот рухнет подобно тому, как Дон Дрейпер низвергается на титрах с высоты манхэттенского небоскреба. Зрители испытывают солидарность и ностальгию, которую так легко скрыть за наивными утверждениями, что «сейчас-то у нас все иначе» (и потому «позволим себе это guilty pleasure»). Возможно, именно поэтому «Безумцев» не показывают по российскому телевидению: проблема не в изобилии чужих реалий, которые плохо поддаются переводу, а в том, что у нас не настолько развиты политкорректность, толерантность, феминизм и другие культурные коды, чтобы зритель ностальгировал по их отсутствию. Отсюда парадоксальная позиция местных поклонников «Безумцев», к каковым я себя тоже отношу: нами движет страстное желание перейти сразу же на уровень деконструкции (несуществующих) кодов, минуя фазу их формирования, и сериал щедро дарит нам эту иллюзию.

Катастрофа или вечное возвращение?

Если присмотреться повнимательнее, то можно увидеть, что «Стерлинг энд Купер» теряет клиентов не из-за качества «креатива», якобы слишком отсталого. Агентство перекупают англичане не потому, что оно так уж неэффективно (хотя порой кажется, что там работает лишь одна Пегги Олсон), а потому что Бертрам Купер, апологет «хищнического капитализма» в духе Айн Рэнд, уже слишком стар, а его партнеру Роджеру Стерлингу нужны деньги на развод. Третий сезон заканчивается бравурным побегом героев, которые решают создать новую компанию с нуля, сняв под офис двухкомнатную квартиру на Манхэттене. Один из самых захватывающих моментов этой серии: кого возьмут на «Ноев ковчег», а кого — нет? А сам «всемирный потоп» происходит в предпоследней серии третьего сезона, в которой убийство Кеннеди перекликается с событиями предпоследней серии второго сезона, когда во время Карибского кризиса весь Манхэттен ждал, что Советы вот-вот нанесут атомный удар. Гибель Кеннеди, а затем бесцеремонное убийство Ли Харви Освальда практически в прямом эфире воспринимаются как полная катастрофа даже теми героями, кто не голосовал за Кеннеди. И саспенс четвертого сезона как раз в том, хватит ли у Мэтью Уэйнера духу потопить своих (и наших) любимых героев, которых он только что спас? Тем более что в Америке распространено мнение (в том числе и официальное), что кризис закончился и катастрофа все-таки не произошла. Так что, возможно, она не произойдет и в «Безумцах», или же никто из героев ее не заметит.

Любой сериал — поневоле открытый текст, в котором интересы драматургии борются с имманентной возможностью вечного возвращения. В случае «Безумцев» это может обернуться превращением в «мыльную оперу» или в сериал «Офис». Удержится ли Уэйнер от соблазна снимать пятый и шестой сезоны? Уже на третьем сезоне пошли разговоры о том, что неспроста ему в свое время отказал HBO, что безостановочная смена сценаристов приводит к распаду целостности характеров. Меня как зрителя сериала все это ставит в двойственное положение. С одной стороны, это тот случай, когда с героями сериала хочется жить, медленно смакуя по серии в неделю. С другой — Мэтью Уэйнер так умеет поставить точку в конце, что хочется, чтобы все на этом и остановилось, потому что лучшее — заклятый враг хорошего.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Докторская

Клятва Гиппократа, в частности, гласит: «Что бы при лечении — а также и без лечения — я ни увидел или ни услышал касательно жизни людской из того, что не следует когда-либо разглашать, я умолчу о том, считая подобные вещи тайной». Сериалы о врачах и больницах еженедельно разглашают всевозможные подробности о жизни людской и о том, как все происходит при лечении. А также и без лечения.

Сериал «Доктор Хаус» (House M.D.), первый сезон которого вышел в 2004 году, — удивительный пример кошки Шредингера в современной поп-культуре. Он одновременно жив — миллионы поклонников, несколько премий «Эмми», даже пара «Золотых глобусов» исполнителю главной роли, актеру Хью Лори, — и слегка мертв, потому что давно уже не кажется откровением, как в первых сезонах. Одновременно высокая культура — и попсовое, довольно однообразное зрелище.

Возникают два вопроса: во-первых, почему изначально «Доктор Хаус» был откровением. Во-вторых, почему перестал им быть.

Первый вопрос — повод для трактатов и книг, культурологических исследований и тупых шуток. Доктор Хаус прочно встроился в сегодняшний культурный контекст, стал поп-иконой, его изображения не просто появляются на майках, они подменяют собой другие поп-иконы. Хаус в виде персонажа «Саус-парка» («Хаус-парк»), Хаус в виде Че Гевары, президент Медведев в виде Хауса. Хромой доктор, гений-диагност с плохим характером, оказался едва ли не самым востребованным героем нулевых. Хотя, казалось бы, чего интересного? Мрачный дядька страдает от боли в ноге, глу-

«Доктор Хаус» ***(House M.D.)***
Автор идеи **Дэвид Шор**
Fox Network
США
С 2004 -го

шит болеутоляющее, наезжает на своих учеников, хамит больным, не соблюдает субординацию, но зато с удовольствием решает медицинские задачи, и чем сложнее задача, тем ему интереснее. В своих методах лечения он похож на Шерлока Холмса: преследует болезнь, как Холмс преступников. В своих методах общения с подчиненными он похож на мастера дзэн: любит огорошить учеников или пустить их по ложному следу, а в результате они узнают что-то новое не о болезни, а о себе. С единственным человеком, кого можно назвать его другом — доктором Уилсоном, — Хаус ведет себя как плохой психоаналитик: постоянно провоцирует «пациента» и докапывается до истоков его поведения.

Хауса можно воспринимать как угодно, он — идеальное поле для проекций. Кто-то считает, что это сериал о том, что все врут, кто-то, что это сериал о гении в коллективе. Кто-то уверен, что это развернутое объяснение выражения «врачу, исцелися сам»: Хаус, с этической точки зрения, довольно неприятный персонаж, к тому же он наркоман, он болен и физически, и душевно (шестой сезон начинается с эпизода в психушке). С другой стороны, выражение «врачу, исцелися сам» происходит от библейского: «Он сказал им: конечно, вы скажете Мне присловие: врач! исцели Самого Себя; сделай и здесь, в Твоем отечестве, то, что, мы слышали, было в Капернауме», — то есть яви чудо и изгони бесов. Хаус всю дорогу этим и занят: являет чудо и изгоняет бесов.

Можно придумать еще десяток аллюзий и трактовок: кто-то сравнивает Хауса с Жегловым, кто-то вспоминает Хауса — изобретателя «сыворотки правды», кто-то — полковника Хауса, помощника президента, простите, Уилсона. Некоторые исследователи считают, что главное достоинство Хауса в том, что он воспроизводит поведение вольтерьянцев, становясь чем-то вроде точки отсчета современного цивилизованного человека. Другие уверены, что Хаус работает как циничный провокатор, возмутитель спокойствия: он заставляет своего главного пациента (общество) пересматривать застывшие и уже не работающие нормы поведения. Он отпускает расистские шутки, официально заявляет, что соревнуется с Богом, а своей подчиненной, Кэмерон, сообщает, что взял ее в команду только потому, что она хороша собой. Он делает все это не потому, что он расист, богохульник или женоненавистник: Хаус предъявляет политкорректному, испуганному обществу начала нулевых обвинение в ханжестве, ограниченности и склонности ко лжи. Пол, раса, вероисповедание — это все второстепенные мелочи, важны лишь вопросы жизни и смерти, то есть человеческое тело и его функции.

Сериал не сопротивляется ни одной трактовке, что доказывает сборник «Хаус и философия»[1]. Здесь сериал и особенно главный герой рассматриваются с точки зрения ницшеанства, буддизма, сартровской теории Другого; Хаус сравнивается не только с Холмсом, но и с Диогеном и Сократом («Хаус и Сократ. Два случая с одинаковыми симптомами»).

Мало того что «Доктор Хаус» оказывается своеобразным проективным тестом, он еще и становится полигоном для отработки культурных аллюзий, для игр и развлечений с поп-культурой и сдвигом восприятия «высокой культуры». Доктор Хаус приходит на вечеринку 80-х в костюме 80-х годов XIX века. У доктора Уилсона на стене висят плакаты «Печати зла» Уэллса, «Головокружения» Хичкока и «Обычных людей» — режиссерского дебюта Роберта Редфорда, и в герое Орсона Уэллса из «Печати зла» фанаты немедленно разглядели прототип Хауса: гадкий, хромает, расследует. В одной из серий шоу воспроизводится эпизод из «Касабланки», другая начинается с модной «дрожащей» ручной камеры, третья — с эпизода из компьютерной игры. «Хаус» играет с жанрами, ломает установленные самими же авторами законы и имен-

[1] Джейкоби Г., МакМахон Дж., Голдблатт Д. и др. Хаус и философия: Все врут! (Пер. с англ. М. Вторниковой.) М., ООО «Юнайтед Пресс», 2010.

но на этом выстраивает сюжет. На месте Хауса может временно оказаться кто угодно: пациент, доктор Форман, Иисус Христос. Персонажи подчеркнуто взаимозаменяемы, и при этом каждая такая замена доказывает уникальность самого Хауса.

Один из лучших эпизодов первого сезона (а возможно, и всего сериала) — «Три истории», в которых Хаус читает студентам лекцию о трех случаях из своей практики. Больные в его рассказе постоянно мутируют: то он говорит о Кармен Электре, то это сорокалетний наркоман, то немолодой фермер, который, как только Хаусу нужно раздеть пациента и осмотреть его ногу, опять превращается в Кармен Электру. Хаусу вроде бы нет дела до того, кто скрывается за инициалами в истории болезни: на то она и история болезни, а не больного. Но в конце серии выясняется, что одним из этих «случаев» был сам Хаус. И тут зрители превращаются в студентов, только что осознавших, что им прочитали лекцию не о медицине, а о человеческой природе. Потому что на самом деле это единственное, о чем рассказывает сериал: о людях, о том, как они врут, болеют, умирают, используют и любят своих близких. Диагноз и способ лечения конкретного заболевания — всего лишь хичкоковский макгаффин.

Макгаффины в вертикальных сериалах (то есть сериалах, в которых каждая серия — законченная история), похоже, требуют отдельного исследования: именно они двигают сюжет, который держится на главном герое, и должны казаться достаточно важными, чтобы удержать героя (а значит, и зрителя), но не настолько, чтобы зритель отвлекался от героя. Хичкок объяснял: «Бессмысленно пробовать постичь природу макгаффина логическим путем, она неподвластна логике. Значение имеет лишь одно: чтобы планы, документы или тайны в фильме казались для персонажей необыкновенно важными. А для меня, рассказчика, они никакого интереса не представляют. [...] На первых порах мы полагали — и совершенно напрасно, — что раз дело идет о жизни и смерти, для развития сюжета нужно нечто основательное».

«Доктор Хаус» начинался как «шерлокиана»: важно было вычислить «преступника» — то есть болезнь — и поставить диагноз. В первых сезонах «Хауса» болезнь и способ лечения не были макгаффином: сериал, в принципе, возник на основе очень подробных колонок «Диагноз» Лизы Сандерс в «Нью-Йорк Таймс». Они были посвящены чистой диагностике: симптомы, загадки, версии, решения. У Сандерс есть даже эссе о Шерлоке Холмсе и о том, чем, судя по симптомам, он мог бы болеть — синдромом Аспергера, биполярным аффективным расстройством, — хотя окончательный диагноз она ставить не стала. Рубрика «Диагноз» дала продюсеру Полу Аттанасио идею для сериала, а режиссер Дэвид Шор решил, что в центре сериала будет не болезнь, а гениальный мерзоид. Болезнь перестала быть «чем-то основательным» для зрителя, ему стал важнее способ, каким Хаус вычислит эту болезнь.

Врачи выкладывают в своих блогах объяснение медицинского аспекта каждой серии «Хауса», признавая, что сериал в целом довольно реалистичен. Но на самом деле каждому больному Хауса можно спокойно ставить один и тот же диагноз — «макгаффин», потому что обычного зрителя уже совершенно не интересует, чем там болеет очередной пациент. Не зря в комиксах PsiMaster про доктора Хауса, где все персонажи сериала представлены в виде ворон, стандартный диагноз, который предлагает Хаус, — это «шонибуделёз».

«Шонибуделёз» — это хороший синоним термина «макгаффин» для вертикальных сериалов вроде «Хауса» или «Теории лжи». Персонажи бегают, суетятся и вглядываются в лица статистов в поисках шонибуделёза, потом находят его и прощаются со зрителями до следующей серии. А что с героями случилось-то? Да так, ничего, шонибуделёз. «Горизонтальные» сюжеты — отношения Хауса с доктором Кадди, подчиненными, Уилсоном, бывшей женой — оказываются интереснее всех шонибуделёзов, позволяя образу Хауса развиваться.

Авторы последовательно сталкивают Хауса с его двойниками: то с полицейским, цель которого — унизить Хауса, то с детективом, который исповедует те же принципы работы, что и Хаус, то с отдельными пациентами — аутистами, гениями, одержимыми. Каждый из этих людей — кривое зеркало, в котором Хаус отражается лишенным всякой загадки, понятным и, чаще всего, малоприятным. Сериал развивается при помощи этих зеркал. В третьем сезоне Хаус оказывается в самолете, где у него нет под рукой учеников, но он должен понять, что не так с пациентом. Он выбирает троих пассажиров — мальчика («ты будешь соглашаться со всем, что я скажу»), иностранца («ты будешь возражать, что бы я ни сказал») и малоприятную тетку («ты будешь возмущать-

«Доктор Хаус»

ся»). И все прекрасно работает — Хаусу не нужны помощники, ему нужны только отражения.

Что же делает его неотразимым?

Оказалось, что зрителю очень легко самоидентифицироваться с Хаусом. Это самоидентификация «от противного»: в эпоху всеобщей политкорректности и соглашательства возникает подростковое желание сказать окружающим, что все они идиоты, а один я в белом костюме. И вот, пожалуйста, Хаус: он искренне считает, что все вокруг идиоты, и знает, что сам он действительно уникален.

Авторы сериала взяли героя из классических вестернов и гангстерских фильмов, «хорошего вора», «честного убийцу» (Хаус таскает деньги из кошелька Уилсона, подделывает рецепты, готов убить пациента, чтобы проверить свою очередную теорию, но мы-то знаем, что в глубине души он хороший), и поставили его в ситуацию, в которой такому герою не нужно умирать в финале. Наоборот, он может спокойно буянить, ведь он — на стороне добра, он — как какой-нибудь Грязный Гарри, называет действующие правила сумасшедшими и делает то, что считает нужным.

Сущность героя-одиночки Хаус прячет под маской трикстера. И именно эта маска дает зрителям такой простор для интерпретаций. Юнг писал: «Коллективная персонификация, такая, как трикстер, является общим продуктом индивидуальностей и приветствуется каждым индивидуумом как нечто известное ему, чего не было бы, если бы это была только чья-то выдумка» («О психологии образа трикстера»). Сартр, Христос, Сенека, Авиценна, хромой бес, демон Локи — все пойдет в дело, Хаус все стерпит.

Сериал оброс огромным количеством фан-клубов. В шестом сезоне в клинику начинают приходить люди, которые требуют исключительно Хауса: «Я хочу лучшего врача». То есть слава Хауса теперь известна всем, кто смотрит телевизор. Но даже давние фанаты сериала признают, что «Хаус» больше не является откровением. Это просто очень качественный сериал, не более того. Возможно, дело в том, что Хаус проделал ту работу, ради которой появился: он легитимизировал определенный взгляд на мир (можно быть резким и неполиткорректным, если ты лучше всех делаешь то, что должен). Возмож-

«Доктор Хаус»

но, дело в другом: после финансового кризиса изменилось время, слегка сдвинулись культурные ценности, да чего там — стало просто непонятно, как можно тратить столько средств и человекочасов на постановку неправильных диагнозов. Но главное — сам Хаус перестал развиваться и слишком зациклился на себе. Создатели сериала превратили средство исследования человеческой природы в объект исследования — очень увлекательный объект, но не бесконечно увлекательный.

Чтобы как-то реанимировать сериал, в четвертом сезоне Хаусу набрали множество новых зеркал — новую команду, в пятом сезоне он полностью перешел на общение со своими галлюцинациями. В шестом его полечили в психушке, а исполнителю главной роли, актеру Хью Лори, доверили самому снять одну серию. Если повезет, он найдет в «Хаусе» что-то новое — тем более что в последние шесть лет Хью Лори медленно мутировал в Грегори Хауса: сначала его стали считать секс-символом, что очень веселило всех его знакомых, потом у него начала болеть нога от постоянной хромоты в кадре, а потом в реальной жизни его оксфордский акцент уступил место американскому.

Хмурый трикстер нулевых, интеллектуальный гений на викодине, упрямый подросток и последний герой, — Хаус стоит на пересечении поп-культурных дорог, высокой и низкой культуры. Налево пойдешь — полностью закопаешься в аллюзиях, цитатах и темах для диссертаций. Направо пойдешь — утонешь в желаниях публики, которая требует простой питательной пищи, например, колбасы, то есть любовных отношений и подробностей личной жизни. Прямо пойдешь — да тоже далеко не зайдешь, хромоногий. А впереди еще минимум два сезона.

МАРИНА ДРОЗДОВА, САША КИСЕЛЕВ

Космическая одиссея доктора

Обращаясь к «Доктору Хаусу», следует сразу же сделать несколько простых оговорок. Если первые два-три сезона сериал по преимуществу сохранял качества гипертекста (матрица каждой отдельной серии повторялась, и каждая серия представляла собой отдельное высказывание, способное существовать и в контексте остальных серий, и самостоятельно), то постепенно авторы стали позволять себе более смелые решения. И линейность повествования сместила акценты на взаимоотношения персонажей: они стали занимать зрителей больше, нежели та или иная хворь пациента.

В основе этого сериала лежит провокация.

Безусловно, доктор Хаус своего рода пародия на врачевателей, ведомых по жизни синдромом «соревнования с Создателем». Агностицизм Хауса заявлен вполне решительно — но ритмично, через каждые пять серий на шестую, возникает история, в которой Хаусу опять предлагается поразмышлять над божественной закономерностью происходящего и не происходящего. Однако истовость, с которой Хаус верит в себя, в свою профессиональную интуицию, до поры, до времени вполне заменяет Хаусу полноценную веру. Именно на концепции веры в себя как в бога, как ни странно, строится безотказная работа его мыслительного аппарата. Результат этой работы — фокус, которого в финале каждой серии ждут зрители. Когда интуиция доктора Хауса — его самодеятельное провидение — дает сбой, мир, естественно, начинает рушиться. Тех, кто смотрел на сериал несколько свысока, полностью подмяли под себя серии пятого сезона, в которых соединялись наркотический бред доктора и реальность. Эти виртуозно срежиссированные эпизоды с небывалым реализмом показывали тот разлом Вселенной и неостановимое взаимоперемещение Ада, Рая и Чистилища, которое сегодня возможно только в вышколенном религиозном воображении. В сущности, тут авторы манипулировали зрителями с мастерством, которому могли бы позавидовать профессиональные наперсточники.

Доктор Хаус — геометр в средневековом смысле этого слова. Он уважает схему, структуру. Именно поэтому он проявляет здоровое любопытство по отношению к тому, что происходит, когда на экране специального аппарата тонкая красная линия сменяет веселенькие геометрические горки: жизнь уступает смерти. Он уважает понятие структуры. Изнанка жизни, полюс категории «присутствие» — «отсутствие». Этот интерес суперпрофессионала сродни любопытству хорошего детектива хичкоковского толка, который верит в материальность «отсутствия» и строит на этом свое расследование. Заметим: доктор Хаус намеренно вводил себя в состояние клинической смерти. И — здесь таится базовая уловка драматургии — он отдает себе отчет в том, что на основе своего кратковременного опыта можно строить лишь теорию. Которая всегда будет оставаться зыбкой.

Вот показательный диалог Хауса и его друга, доктора Уилсона. Тему задает Хаус — он говорит своему пациенту, измученному болями: «Не будьте идиотом — все равно никакого «после» нет, есть только «сейчас». Уилсон: «Зачем ты заставляешь умирающего человека пренебрегать надеждой?» Хаус: «Его вера глупа. И он не должен принимать решение, базируясь на очевидной лжи...» Уилсон: «Ты не знаешь, что «там» ничего нет. Ты там не был». Хаус: «О Господи, как я устал от этого аргумента! Мне не надо ехать в Детройт, чтобы знать, какая это вонючка». Уилсон (примирительно): «Да уж, Детройт — это точно жизнь после жизни».

В сущности, по этому принципу строятся все богоборческие диалоги Хауса с другими персонажами: всегда оказывается, что он видит Вселенную в ином масштабе, чем они. С высоты чьего-то полета. А чьего — он не говорит. Но мы-то знаем. Что он часть той силы, что «вечно хочет зла и совершает благо...» Хотя в случае с доктором Хаусом бессмысленно приводить всю цитату от начала до конца — он бы споткнулся посередине. Но нельзя удержаться от того, чтобы к случаю процитировать мандельштамовский «Разговор о Данте», тем более что к паре тех стародавних путешественников мы все равно придем в наших размышлениях: «Песнь... прекрасно вводит нас в анатомию дантовского глаза, столь естественно приспособленного для вскрытия самой структуры будущего времени». При некотором полете мысли эта цитата многое нам объясняет. Глаз Хауса приспособлен к странному фасеточному зрению.

Собственно, главная драматургическая уловка заключается в том, что доктор Хаус остается живым. Живым — и только. Однако в какой-то момент сценаристы поняли, что если они играют в серьезную игру, то с этим («живой») нужно что-то делать. И увеличили дозы викадина, который доктор Хаус принимает, чтобы унять боль в ноге (там — свой сложный диагноз, на языке медицины — чистая акмеистическая поэзия). Формально — перебарщивает с обезболивающим препаратом, а на самом деле — сидит «на колесе». Наркотик (в какой-то момент это выясняется) по большому счету дает ему возможность видеть непредсказуемое величие мира в малом — в дурацком теле пациента-идиота-вруна.

Чем может закончиться сериал «Доктор Хаус»? Только смертью самого доктора. Что отчасти противоречит основному посылу этого произведения. Поскольку очевидно, что доктор Хаус вечен: герой ловко (это не обвинение, напротив, комплимент) списан с текстов, которым и тысячелетия покажутся мгновениями.

У нашего доктора множество прототипов. Тут и Шерлок Холмс, гениальный наркоман, вне пола и вне секса, разгадывающий загадки. Интеллект в чистом виде — но с трубкой и скрипкой. Безусловно, бликует тень Мефистофеля. Хромой, зависимый, циничный. Да и Сатана — бунтарь, скептик, воплощение зла, которое «творит добро».

И тут мы вторгаемся в сферу довольно зыбкую. Мнения относительно Сатаны двуполярны: с одной точки зрения, он равен Богу, с другой — порождение Бога же, своего рода «свободный интеграл», который беспокоит реальность, чтобы та не зачахла в бесконечности времени.

Чем занимается наш доктор? На первый взгляд вещами довольно тривиальными — ставит диагнозы. Он взялся ниоткуда, почему-то к его мнению прислушиваются, возможно, потому, что он, как правило, не ошибается. В сущности, начало сериала довольно вялое, без вспышек и страстей. Герой появляется как данность, отчасти отвечая требованию священных книг. Тут авторы поленились, несмотря на обилие флэшбэков и бреда героя.

Зрители сериала как бы присутствуют при создании мира: и вот стал свет, и вот... Наш герой, безусловно, посланец тьмы. Он, в полном соответствии с догмами, ненавидит человечество. Презирает его, обвиняя во лжи (оправданно, кстати), клевещет на Бога. Он соревнуется с ним в пределах одной вселенной — вселенной человеческого тела, и в этом смысле сериал «Доктор Хаус» — сериал вполне фантастический.

Разница в том, что «Доктор Хаус» интригует, а не успокаивает зрителя. Он ставит вопрос — что есть истина? И вопрос этот космический, интересующий всех без исключения, поскольку получается, что космос — это мы. Другое дело, что мы (зрители), в отличие от Пилата, вовсе не должны отвечать на этот вопрос, а закономерно ждем — что и наивно, и бессмысленно — ответа на него от создателей сериала. В то время как с каждой серией убеждаемся — они не умнее нас. Провокация в таких формах на телевидении не только уместна, но и желательна. Она, в принципе, заставляет людей задуматься, что вообще-то уже не плохо. Но ответа не будет, с этим надо смириться — и не такие умы

над этим вопросом бились, а, однако, оставили его открытым. Это только телеканал «Настоящий мистический» знает ответы на все вопросы.

Надо отметить, что сериал довольно динамично развивался. Если стартовал он как минималистский — несколько интерьеров; ограниченное число действующих лиц, поначалу тяготевших к системе масок; стандартный формат, — то постепенно почти все эти рамки сами собой ломались. Пожалуй, неизменным остался только «дресс-код».

Он тщательно продуман и обозначает социальную и экзистенциальную позиции персонажей. Доктор Кадди, главврач, в обтягивающих юбках и приталенных пиджаках похожа на выросшую Барби, что демонстрирует следующее: она сама превращает себя в игрушку, потому что все время надо общаться с вышестоящей администрацией. А администрация любит играть в бирюльки — и именно в образе куклы у Кадди больше шансов увеличить финансирование клиники. Доктор Чейз, австралиец из семьи со старыми деньгами, скромно прикрывает белым халатиком рубашки и пиджаки, стоимость которых на самом деле превышает его зарплату, — он работает за идею. Доктор Кэмерон, отбатрачивающая в этой команде роль ангела — ставит сочувствие выше профессионализма, — носит недорогие брючки и кофточки, но обувь всегда на каблуках: видимо, полагает, что так она будет хоть немного ближе к Богу. Доктор Форман, афроамериканец, старается выглядеть достойно — как истинный наследник идей Мартина Лютера Кинга. И доктор Хаус — он не расстается с майкой рокера, джинсами и кроссовками. А также с другими своими игрушками — плюшевым мячиком, который является его главным помощником в раздумьях, детской настольной игрой в хирурга и телесериалами, которые он всеми правдами и неправдами смотрит по кабельному телевидению. Поскольку они транслируют базовую информацию о структуре мироздания. Своего рода нескончаемый алфавит.

Структура отношений коллег Хауса по больнице, безусловно, тщательно выверена и изначально строится по принципу клоунских скетчей. То есть

«Доктор Хаус»

ясно, у кого из пиджака брызнет вода, а кто растянется на мокром полу. В этом контексте особенно любопытна пара доктор Хаус — доктор Уилсон. Они однокурсники. Они — друзья-холостяки, хотя Уилсон и пытается ввести в свою повседневность представительниц противоположного пола (правда, лишь для того, чтобы убедиться в обреченности этой затеи). Но если Хаус всегда находится в состоянии борьбы с той или иной загадкой и чаще всего фокус с выздоровлением пациента ему удается, то Уилсон, онколог, заранее отправлен на позицию «тщеты всего сущего»: туда, где врач априори бессилен, где его усилия идут параллельно с течением болезни, не пересекаясь с ней. Ко многим знаменитым парам, с которыми поклонники сериала сравнивают Хауса и Уилсона, можно добавить еще одну — Данте и Виргилий. Причем смиренным бывалым путешественником (Виргилием) оказывается онколог Уилсон, а мятежным неофитом (Данте) — диагност Хаус.

Что касается жизни тел, им обоим мелодраматические метания даются не просто именно потому, что оба противятся самой идее «человеческих слабостей», которая для них — по-разному — равносильна практике сосуществования с «другим» на равных условиях. А эта практика губительна. «Других» надо рассматривать через микроскоп, а не допускать в свою обитель. Однажды Уилсон говорит Хаусу: «Вот почему вера и религиозность тебя раздражают — потому что если Вселенная управляется некими абстрактными правилами, то их можно выявить, изучить и, пользуясь ими, защищать себя. Но если существует высший промысел, он в любой момент может стереть тебя в порошок...»

То, что Хаус позволяет уложить себя в психиатрическую больницу (что случилось на стыке сезонов), отсылает нас, людей кинематографически ангажированных, например, к великому кинополотну «Небо над Берлином». И если в фильме Вендерса на Земле решал остаться ангел, бывший на стороне Создателя, то здесь — скорее всего, его противник.

Приходится признать, что борьба Хауса за собственное «вочеловечивание» и собственную человечность не самые сильные эпизоды сериала. Ибо эта интенция драматургии тоже находится в вынужденной сфере уловок. И победить ее сценаристам не удается. Впрочем, если бы у доктора выросли красные рожки или сквозь растоптанные кроссовки продрались копытца, это несколько снизило бы пафос повествования. Часть аудитории простилась бы с Хаусом, зато подтянулись бы люди от «Настоящего мистического» канала.

...К шестому сезону сериал начал заметно сдавать: стали появляться некоторые повторы, возникать герои предыдущих серий, поступательное развитие сюжета и нагнетание страстей понемногу ослабели. Создается впечатление, что в пятом сезоне авторы достигли апогея собственной брутальности и решили все-таки постепенно отступать, сохраняя, однако, боевые порядки. После клинической смерти Хауса, наркотического бреда, сумасшедшего дома и трезвости (еще неизвестно, что из всего этого страшнее) авторы как бы дают зрителям перевести дух — по тому же алгоритму, по которому почти каждая серия завершается релаксирующим эпизодом под романтическую музыку.

Тем, кто смотрел последний фильм Вуди Аллена «Будь что будет» с русским переводом, покажется, что великий комедиограф в одном из скетчей подмигивает Хаусу. Герой, пожилой неврастеник и мизантроп в предклинической стадии, в сердцах жалуется своей юной, не обремененной интеллектом подружке: «Я видел хаос!» — имея в виду распадающуюся у него на глазах Вселенную. Миролюбиво включая телевизор, она ласково отвечает: «Ничего, мы посмотрим что-нибудь другое...»

ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ

Знание как катастрофа

> И примешь ты смерть от коня своего.
>
> ***А.С.Пушкин***

Зрители Первого канала получили возможность смотреть по пятницам недавно запущенный в производство телекомпанией The Walt Disney Company ABC сериал «Вспомни, что будет» (FlashForward). Премьера в США состоялась 24 сентября 2009 года, у нас — спустя неделю. Новинку в Сети тут же окрестили «бомбой замедленного действия», способной взорвать рейтинги и выбить с насиженных высот «Остаться в живых» (Lost) и «Обмани меня» (Lie to me). А может быть, и подобраться к феноменальному успеху «Доктора Хауса» (House M.D.). Судя по данным официального сайта сериала, зрелище нашло свою аудиторию. Однако отмечается, что в последнее время рейтинг сериала немного понизился. К показу готово тринадцать эпизодов первого сезона и запланировано четыре полных сезона. Правда, руководство ABC после проката десятой серии решило сделать перерыв до марта 2010 года. Этот, судя по всему, рекламный ход призван слегка потомить зрителей, выдержать их в неведении относительно развития сериальных событий. Заодно распускаются слухи о возможном закрытии проекта, что также подогревает интерес к зрелищу.

Сценарий сериала представляет собой телевизионную адаптацию одноименного романа Роберта Джеймса Сойера, который специализируется на научной фантастике. Его книги отмечены многочисленными литературными премиями. Но в проекте Сойер занимает, скорее, символическую должность творческого консультанта и автора сценариев

«Вспомни, что будет» ***(FlashForward)***
Автор идеи **Роберт Джеймс Сойер**
ABC
США
С 2009-го

нескольких эпизодов. Главная ударная сила шоу — сценарист-тяжеловес Дэвид Гойер, знающий, что может увлечь публику. Он подготовил литературную основу фильмов «Блэйд», «Призрачный гонщик», «Бэтмен: Начало» и других.

«Вспомни, что будет» построен по модели фильмов-катастроф. И хотя после 11 сентября было много разговоров о том, что не надо будить лихо, апокалиптические ожидания не остаются без художественной подпитки. На фоне глобального кризиса ужасы грядущего неплохо продаются. «Явление» (2008), «Знамение» (2009), «2012» (2009) и многие другие фильмы отбивают внушительную кассу. Но до того, как за дело взялся Дэвид Гойер, нас пугали инопланетянами, термоядерной войной, техногенными и природными катастрофами, потопами, новыми ледниковыми периодами, эпидемиями, космическими столкновениями и так далее. Теперь же источником вселенской беды становится не землетрясение или мутанты, а само знание (информация).

Фабула сериала основана на том, что однажды все население Земли разом потеряло сознание, погрузилось в сон на 2 минуты 17 секунд. Из этого состояния не всем посчастливилось выйти живыми. Те же, кто пришел в себя, через некоторое время обнаруживают, что в своем сне они оказались в будущем. Мгновенное перемещение во времени открыло то, что случится через 6 месяцев, 29 апреля 2010 года. Получается, что все население Земли в результате загадочного явления узнало свое ближайшее будущее.

Казалось бы — замечательно! Ведь человек во все времена хотел угадать будущее, чтобы жить в предсказуемом настоящем. На вопросы любознательных сородичей в древности отвечали маги-прорицатели, волхвы, жрецы, оракулы. Потом появилась наука. Специально обученные люди на основе расчетов взялись предсказывать, что произойдет в будущем. Разольются ли реки? Каков будет урожай маслин? Нужно ли скупать валюту? Но наука не отменила магию и не заменила ее собой. Сейчас, как и во все времена, человеческая слабость — желание знать свое будущее — обеспечивает каждодневный заработок многочисленным астрологам, колдунам, гадалкам и экстрасенсам. И вот в результате катастрофы, унесшей жизни 20 миллионов, каждый из сериального человечества «Вспомни, что будет» обрел свою порцию знания! Теперь не нужно изучать гороскоп друидов или обращаться к магам. Все, что случится, и так всем известно.

Для каждого персонажа фильма это разное знание. Кто-то увидел, что казавшийся прочным брак распался. Кто-то видит себя с прекрасной незнакомкой. Отец, похоронивший и оплакавший дочь, видит ее живой. Раковый больной в последней стадии, приготовившийся покончить с жизнью, увидел себя живым и здоровым. Некоторые вообще ничего не видели и решили, что они не доживут до 29 апреля. Увиденное меняет ход жизни каждого (эти изменения составляют содержание всех эпизодов сериала) и каждого заставляет по-разному реагировать на полученное знание.

Сюжетный ход с неожиданно обретенным всем человечеством знанием возвращает нас к древнейшей мировоззренческой проблеме: обладает ли человек свободой воли, или он лишь винтик в механизме, приводимом в движение богами, силами природы, прогрессом, развитием материального базиса, генами или чем-то еще? Что остается человеку, если его жизнь уже кем-то просчитана? Выяснить, кто просчитал и... обидеться. Или как вариант — набить морду. Вслед за получением достоверного знания о будущем возникает страх и непонимание, как поступать дальше.

Мы действительно хотим знать как можно больше, но одновременно боимся не только того, что узнаем нечто ужасное (неприятное), но и самого знания. С этим нужно что-то делать, чтобы вновь обрести свободу воли. Человек боролся с богами (богом) за власть. Сегодня мы живем в мире, в котором богом (источником власти) является информация. Мы накапливаем информацию, строим все более точные теории и математические модели, которые позволяют просчитать развитие очень многого, включая в расчеты все большее количество факторов. Таким образом, знание перемещается с небес на зем-

лю — и, казалось бы, долгожданная свобода обретена. Но это совсем не так. Человек, стремящийся к абсолютному знанию, боится быть окончательно просчитанным. С одной стороны, хочет, но с другой — обретя желаемое знание, вдруг выясняет, что с исполненным желанием непонятно, как жить дальше. Вновь бороться за право на свободное волеизъявление?

В сериале рассматриваются разные варианты реагирования персонажей на полученное знание. Одни принимают как данность то, что с ними случится. А что может случиться, известно всем: каждый умрет. И если момент

«Вспомни, что будет»

смерти известен, то делать можно все, что хочешь. Так и поступают те члены всемирного клуба «Синяя рука», которые смирились со страшным известием о моменте своей гибели. Многие перед лицом смерти пускаются во все тяжкие. Когда агенты ФБР проникают в один из подпольных филиалов клуба, то застают там публику за садомазохистскими развлечениями. Оргии прекращает спецназ. Но зачистка не дает ответов на экзистенциальные вопросы. Людям очень удобно точно знать, что произойдет. Тогда они ни за что больше не отвечают и не испытывают тревоги. А именно состояние тревоги, ожидание неизвестного, неопределенного наиболее мучительно для человека. Бояться чего-то понятного и конкретного намного проще. А если ничего изменить нельзя, то возникает иллюзорное ощущение полной свободы и избавления от главного — от себя и собственного выбора, от ответственности. Но этот недолгий и опасный путь свободы возможен только при осознании близкой смерти. Человек руководствуется принципом «все дозволено, если я знаю, что скоро умру». С такими людьми, возглавляемыми вождями-нигилистами, нельзя договориться, на них невозможно повлиять, они на многое готовы и мало чего боятся. Например, из них рекрутируются наемники, напавшие в одном из эпизодов на хороших парней из ФБР. Понятно, что члены клуба «Синяя рука» не нравятся власти. Правда, власть толком не знает, что с этими фаталистами делать. Филиал ликвидировали, лидера (проповедника смерти) арестовали, но осталось ощущение, что спецслужбы моральную схватку проиграли. Наверное, в последующих сериях у романтиков из ФБР найдутся не только силовые, но и интеллектуальные аргументы против демагогов жизнеотрицания.

Другие персонажи «Вспомни, что будет», принимая неизбежность будущего, пытаются изменить предопределенность, которая не оставляет им права на выбор и лишает даже иллюзии свободы воли. Если будущее известно, то

где же место человека после такого открытия? Возможно, самого его уже нет. Вариантов борьбы с судьбой в этом случае немного. В сериале спецагент Эл Гофф (Ли Томпсон Янг), узнав из видения, что он по неосторожности убьет мать двоих малышей, решается на сильный ход. Не желая становиться причиной трагедии (а это будет непроизвольное действие, которого невозможно избежать сознательными усилиями), он покончил с собой. Тем самым герой устраняет из будущего важную деталь, себя, и делает неизбежное — невозможным. Эл готов скорее умереть, отстаивая свою независимость от чьей-то высшей воли. Жизнь как плата за возможность не быть слепым орудием судьбы — для некоторых это не слишком дорого. Инженер Кириллов из «Бесов» Достоевского, чтобы доказать «самый полный пункт» собственного своеволия, решает убить себя лишь для того, чтобы заявить о своем неприятии божественной воли.

После самоубийства предопределенность уже не может быть реализованной, и предсказуемость будущего устраняется. Бросившись вниз с крыши высотного здания ФБР (эпизод 7), Эл обнаруживает своеволие, которое можно понимать либо (в духе рассуждений Кириллова) как «атрибут божества», либо, напротив, как главный признак самой что ни на есть человечности.

Третьи персонажи сериала рассматривают свое видение как некий план или указание, которому нужно следовать в жизни. Например, сотрудница ФБР Дженис Хоук (Кристин Вудс), увидев себя беременной, решает завести ребенка, хотя до затмения она не планировала иметь детей. Японская девушка Кэйко (Юко Такэюти), занимающаяся робототехникой и получившая долгожданное место в корпорации, вдруг обнаруживает, что жить в жестком и несправедливом мире строгих иерархических правил ей некомфортно. Она решается, вопреки воле родителей, бросить все, взять гитару и отправиться навстречу тому будущему, которое показало ее видение. Девушке предстал мир собственных непринятых желаний, и это помогло ей сделать выбор.

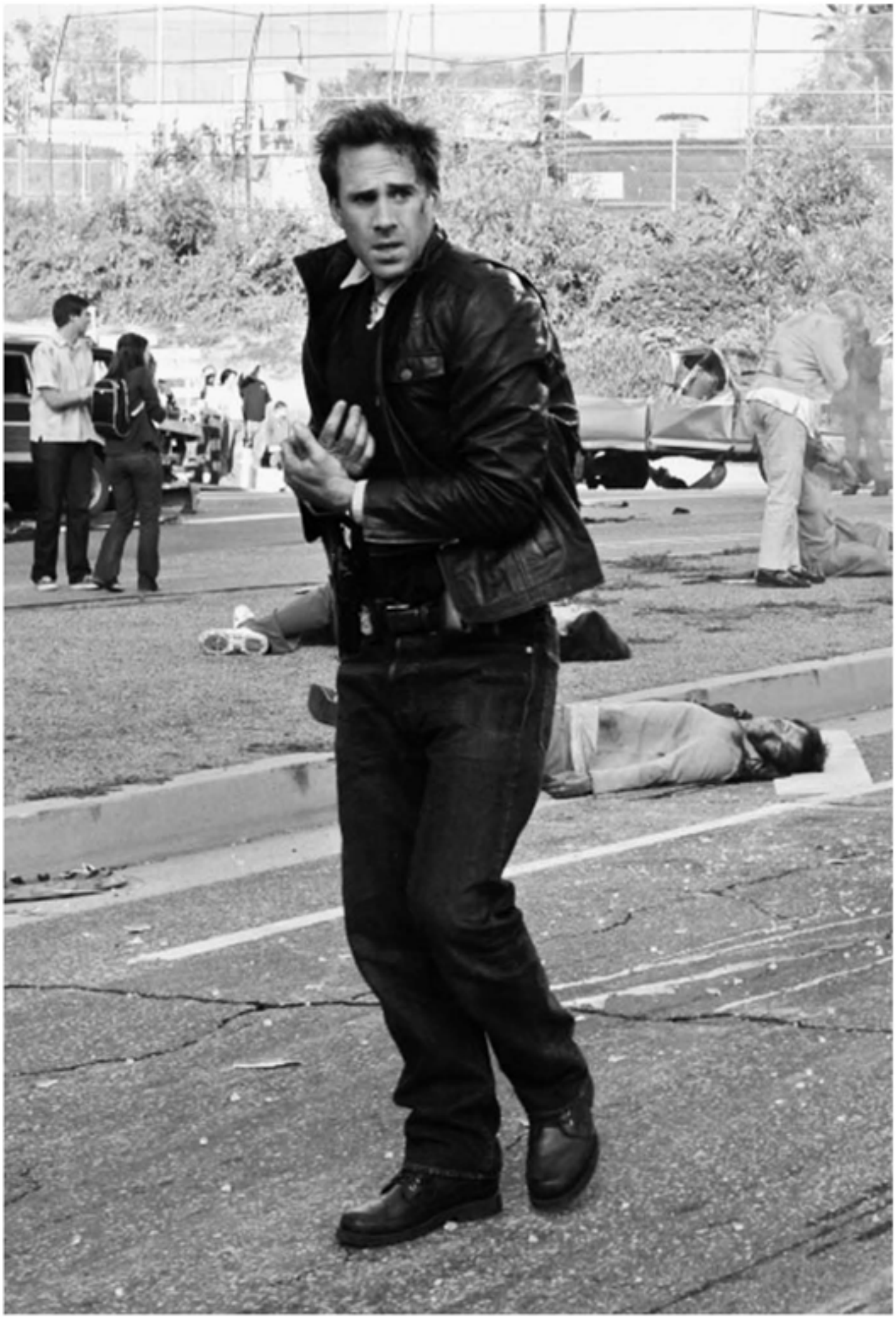
Мир чисел и алгоритмов отбрасывается, он заменяется миром чувств, импульсивных действий — миром любви и свободного искусства. Это, возможно, и есть мир жизни. Молодой человек, доктор Брайс Варли (Захари Найтон), которого японка видела во сне в момент вспышки, считал себя обреченным. У него диагностировали последнюю стадию рака, вероятность излечения была иллюзорна. Но, как показало его видение, через шесть месяцев он будет жив, здоров и влюблен в прекрасную японскую девушку. Такое будущее хочется принимать и пытаться всеми силами способствовать его реализации. С одной стороны, зритель видит реальность, в которой сверхточные медицинские аппараты и специалисты высокой квалификации рисуют мрачную картину скорой и мучительной кончины Брайса, и все это вроде бы выводится на основе объективных научных данных. С другой — образ видения, в котором не аналитические схемы и показания приборов, а чувства (вера и любовь) открывают перед героем дверь в будущее.

Герой отправляется в Японию (эпизод 9, Believe), невероятным образом узнает, где работала его будущая возлюбленная, ее имя, адрес и приходит к ней домой. Но, увы, Кэйко там уже нет. Она, следуя предсказанию, идет за своим желанием. Мы видим, что ничего не подозревающие молодые люди летят в Сан-Франциско в одном самолете. На этот раз их встрече быть не суждено. Зато зрители получают однозначное указание: будешь слишком суетиться — ничего не получишь. Нужно расслабиться, доверять процессу, и все случится само собой — как оно и должно быть. Так постепенно в сериале выстраивается ненавязчивый антисциентистский манифест.

Рассмотренные три варианта реагирования на открывшееся будущее задают крайние точки пространства возможных стратегий. Тип реакции может быть смещенным, и связь человека с реальностью — не столь однозначной.

Более сложной, исполненной трагического пафоса фигурой оказывается спецагент ФБР Марк Бенфорд (Джозеф Файнс). Во время затмения он увидел себя в кабинете своего офиса перед инфодоской. На этой карте оператив-

ника были вывешены материалы ведущегося расследования причин этого самого затмения. Там были снимки с мест преступлений, фотографии людей, карты, какие-то надписи, обрывки ежедневников с пометками, датами и многое другое. Кроме того, Марк увидел людей в масках, которые по какой-то причине пришли за ним, чтобы убить. Он убежден, что его видение — ключ к разгадке причин катастрофы. С этим соглашается шеф Стэн Уэдек (Кортни Вэнс), он по собственной инициативе создает группу, и та приступает к работе над делом «Мозаика». Получается, что содержание видения Марка становится основанием для того, чтобы расследование действительно началось. Сон есть явь! Всплывают детали, позволяющие предполагать, что происшедшее не случайно и за всем этим «кто-то стоит». Камера слежения на стадионе зафиксировала человека, который не потерял сознание, как все ос-



«Вспомни, что будет»

тальные. Постепенно вырисовываются контуры какой-то таинственной организации. Сюжет трансформируется в привычный боевик, где хорошие герои сражаются с силами зла. Злодеев нужно найти и обезвредить. Но для этого Марк должен расшифровать символы своего видения. Каждый артефакт карты памяти спецагента Бэнфорда что-то обозначает, и за каждым что-то скрывается. Расшифровка загадок из видения Марка составляет сюжет отдельных серий, зрителей приглашают к выдвижению версий, и реальность сериала смыкается с виртуальной реальностью организованного (кем?) в Интернете сайта.

Создатели сериала ведут незатейливую, но весьма эффективную игру со зрителем, пытаясь втянуть его в интерактивное пространство шоу, которое теперь уже не ограничивается телевизионным экраном. Зритель должен почувствовать себя одним из участников медийного события. Так, на форуме официального сайта сериала один дотошный поклонник «Вспомни, что будет» собрал стену расследования глобальной катастрофы из видения Марка. Он не поленился составить список из тридцати пяти ярлыков, за каждым из которых скрывается какая-то интрига. Пользователи сайта тут же включились в разгадку головоломки, принялись гадать и обсуждать в блогах, что именно скрывают артефакты. Наверное, участники могут отождествляться с пользователями всемирного сайта «Мозаика». Успехом пользуется и онлайн-игра, угадайка Join The Mosaic. По мотивам шоу создана и неплохо продается ее вторая версия.

Сайт «Мозаика» был создан Дженис Хоук, активной соратницей Марка Бэнфорда. Он был призван помочь сотрудником ФБР вести расследование катастрофы. Но кроме этого каждый человек, переживший затмение, мог поведать миру о своем видении и, возможно, встретить в реальности того, с кем был в будущем. Таким образом, из множества фрагментов, пикселей составляется глобальная картина будущего. Это гораздо больше, чем сайт знакомств или модель социальных сетей. Если рассматривать «Мозаику» в качестве виртуальной карты, то в сериале показывается, что образы этой карты формируют ландшафт социальной территории.

Характер Марка Бэнфорда полон противоречий. С одной стороны, он, как античный герой, исполнен решимости точно следовать своему предназначению, року. С другой — Марк считает, что можно изменить судьбу, повлиять на события в настоящем, если знаешь, что произойдет. Свое видение герой рассматривает как окно в будущее, которым следует воспользоваться с выгодой для себя. Зная, что его брак под угрозой, он пытается сохранить семью. Узнав из видения, что его может убить человек с татуировкой, Марк сам убивает наемника с такой татуировкой. Правда, чуть позднее выясняется, что есть целая команда головорезов, где у каждого одна и та же наколка на руке (три звездочки). Тем не менее герой пытается противостоять судьбе. Он хочет спасти, пусть и ценой карьеры, жизнь друга, Диметрия Но (Джон Чо). Тот ничего не видел во время затмения. Отсутствие видения — знак смерти. Марк и Диметрий ведут собственное расследование причин возможного убийства. Хотят найти убийцу, чтобы предотвратить катастрофу. Они даже выходят на след оракула, женщины с иранскими корнями, предупредившей Диметрия о том, что его убьют. Друзья, нарушая приказ шефа, отправляются в Гонконг, встречаются с таинственной дамой и узнают от нее, что Диметрия якобы должен убить Марк. Во всяком случае, выстрелы будут произведены из его пистолета. Сюжетный ход, достойный трагедий Софокла! Теперь парни из ФБР пытаются понять, кто их просчитал и можно ли его зафиксировать, обезвредить и привлечь к ответственности. Ведь если никто ни за что не отвечает, то за этим обязательно должна стоять чужая злая воля. Если что-то произошло, то обязательно должен быть за это ответственный. Именно он вмешивается в естественный ход вещей. Злодей (злодеи) имеет слишком большую власть, и его непременно надо найти. Но где искать таинственного врага? В своем воображении?

Судя по всему, авторы сценария черпали вдохновение из разных и весьма многочисленных источников, к которым в том числе относится и «Солярис» Лемма — Тарковского. Однако история со скачком сознания в будущее подозрительно напоминает фабулу трилогии «Воображляндия» из мультсериала «Южный парк» Мэтта Стоуна и Трея Паркера. В этих сериях рассказывается про то, как юные обитатели городка Саут-Парк попали в волшебную страну Воображляндию. Там живут милые, выдуманные людьми персонажи мультфильмов. Но обитателям фантастической реальности угрожает опасность, на них напали террористы, которые разрушили барьер, отделяющий мир злых героев от добрых, и монстры воображения начали уничтожать добрых выдуманных персонажей.

Есть в этом мультфильме и спецслужбы, и военные, пытающиеся бороться с террористами, атаковавшими «наше» воображение, и ученые, создавшие временной портал, позволяющий с грехом пополам проникнуть в виртуальную реальность. Кстати, в одном из эпизодов «Вспомни, что будет» зрители узнают, что причиной затмения могли стать эксперименты ученых, проводящих опыты на какой-то сверхсекретной установке (ускоритель плазмокильватерной волны). Может быть, виноваты во всем ученые? Об этом зрителям намекают ближе к шестому эпизоду, когда в кадре, к радости многочисленных поклонниц, появляется таинственный и немного грубоватый Саймон Кэмпос (Доминик Монаган). Его герой, гений квантовой физики, соблазняет незнакомку в поезде байками про кота Шредингера. Это мысленный эксперимент, призванный показать неполноту наших знаний о состоянии объекта, то есть кота, который в зависимости от контекста (съел или не съел отравленные сардинки) либо жив, либо мертв. А до того как наблюдатель определит его состояние, — и жив, и мертв. Словом, если объект оставить в покое, не наблюдать за ним (изначально — не открывать ящик, в котором сидит кот), то его состояние как раз и определяется суперпозицией, смешением двух состояний. Кстати, Марк со товарищи в течение многих серий только и делают, что открывают «ящик с котом» и тем самым приводят в действие один из вариантов развития события. Как правило, худший из возможных. Но все ради благой цели, конечно.

Возможно, установка, о которой в десятой серии рассказал журналистам ученый-физик Ллойд Симкоу (Джек Дейвенпорт), дала сбой или не все последствия ее работы удалось просчитать. Но вспоминается портал воображения из «Южного парка», который вроде бы должен помочь военным навести порядок, уничтожить воображаемых террористов. А на самом деле он служит не только пропускным пунктом «туда». Сквозь него проникают «оттуда» монстры, исчадия человеческих фантазий (Челведсвин, к примеру), уничтожающие своих создателей.

Воображляндия — это содержание хороших и плохих коллективных фантазий. В мультсериале, повлияв на воображение (сломав барьер между злыми и добрыми обитателями мультяшной реальности), можно вызвать катастрофу в «настоящей» реальности. В сериале «Вспомни, что будет» катастрофа также запускается через сознание людей, которые просто получили небольшую порцию знания о том, что произойдет. Но какова природа этого знания? Как оно было построено, что при этом учитывалось и кем? Можно допустить, что кто-то приоткрыл ящик с котом Шредингера. Ответы на все эти вопросы и предположения неизвестны. Для большего напряжения и привлечения зрителей развитие сюжета сериала держится в тайне даже от самих актеров. Однако принципиально может быть два варианта ответов — мистический и психологический.

В первом случае будущее записано на небесных досках или иных носителях внеземного происхождения. Есть намек на то, что к катастрофе могут быть причастны инопланетяне. В некоторых сериях упоминается про мертвых птиц. Массовый падеж пернатых (воронов) был зафиксирован везде, и в том числе в Сомали, где спутники обнаружили среди песков странные со-

оружения. Кто-то построил загадочные башни в безжизненной пустыне без всяких коммуникаций. Но кто?

Во втором случае будущее определяется содержанием наших мозгов. Хотя разница невелика, так как мистическая реальность — всего лишь скрытая метафора психической реальности. При внеземном происхождении знания о будущем герои, как можно ожидать на основе десятой серии, начнут борьбу с вселенским злом. При земном — наверняка обнаружится, что источник всего плохого, как и всего хорошего, — их собственные страхи и желания. С этим сложно бороться, потому что чем больше будешь говорить или думать о возможной опасности, тем с большей вероятностью эти опасности будут реализовываться. Чего стоит мелодраматический сюжет, в котором Марк ревнует жену к ее видению. Оливия Бенфорд (Соня Уолгер) увидела во время затмения, что в их доме другой мужчина (Ллойд Симкоу), к которому она якобы испытывает чувство. На основе этого Марк домысливает, что Оливия его не любит, что она что-то скрывает, и так далее. Уже сейчас герой немало преуспел в том, чтобы испортить отношения с женой лишь на основании труднообъяснимого видения. Получается, что негативный образ будущего при определенных условиях подчиняет себе настоящее и разрушает его. Если домыслить в следующих сериях разрыв Марка и Оливии, то кто в этом будет виноват и что в реальности послужило причиной ухудшения отношений идеальной пары? Пророчество видения, страхи или бессознательные проекции Марка вызвали бред ревности? В мире людей причины и следствия легко могут меняться местами. Изменение образа будущего приводит к изменению настоящего, что во многом верно. Субъективная реальность объективна по последствиям, и магического действия «самоосуществляющегося пророчества» никто не отменял.

Разрушительные события, катастрофы и в реальности часто запускаются через сознание людей. До 11 сентября падение небоскребов проигрывалось во многих фильмах. Это была пугающая фантазия, существовавшая как злая часть Воображляндии. Казалось, что игры с этой фантазией позволяют приручить ужас и сделать его элементом виртуальной игры. Но монстры воображения выбрались наружу, и то, что было сюжетным ходом из фантастических фильмов, стало реальным ужасом. Как связаны наши страхи и реальность? Могли сцены фильмов вдохновить преступников, подсказать им план? И как после этого относиться к собственным пугающим предположениям? Неужели воображение — это внутренний враг, которого нужно контролировать? Но кто и какими средствами обеспечит контроль над воображением? И что останется после этого от свободы воли?

Обычная стратегия власти состоит в том, чтобы обозначить врага за пределами группы и перенести агрессию как можно дальше от себя. Это способствует сплочению масс и вообще очень удобно для управления. Но чем больше мы узнаем об устройстве мира и о социальной реальности, тем яснее понимаем, что любой внешний враг — это лишь проекция внутреннего врага. Фантазируя о возможных негативных событиях, представляя в подробностях ужасы последствий какой-нибудь беды, мы не только очерчиваем в своем сознании ее контуры (моделируем событие), но и некоторым образом способствуем воплощению катастрофы в реальности.

Фильмы-катастрофы эксплуатируют коллективные страхи перед неопределенностью, проигрывая худшие варианты развития событий, показывая, что будет с человечеством, если: упадет астероид, все замерзнут, всех зальет и вообще наступит то, чего никто не мог предсказать. «Вспомни, что будет» добавляет в список потенциальных опасностей само знание о будущем, показывая, что иногда оно может быть разрушительно для настоящего.

БОРИС ЛОКШИН

Другая смерть

«Шесть футов под землей» — это то же самое, что «быть мертвым». Выражение обозначает могилу, расположенную на глубине шести футов (примерно двух метров).

Статья из Википедии

— Покойники, — объясняли мне мои собственные мысли, — народ неважный. Их зря называли покойники, они скорее беспокойники. За ними надо следить и следить.

Даниил Хармс. «Старуха»

Н а т а н и э л ь. Как жизнь?
К л е р. Как смерть?

Из сериала «Клиент всегда мертв»

В одном из самых красивых городов Латинской Америки, в мексиканском Гуанохуато, есть очень странный музей — музей мумий. Когда-то городская администрация решила расширить местное кладбище, для чего потребовалось уничтожить некоторые заброшенные могилы. И тут оказалось, что благодаря странным свойствам местных почв в сочетании с климатом трупы в кладбищенской земле не гнили, а мумифицировались. Не долго думая обрадованные горожане сволокли их в специально отведенное для этого здание, какие-то из них приодели, какие-то оставили как есть, в живописных лохмотьях, положили их в стеклянные ящики и открыли музей. Мумии получились совсем не страшными, а в чем-то даже и милыми. Музей этот очень популярен не только среди туристов, но и среди местной публики. Приходят целыми семьями, с разновозрастными детьми. Дети бегают по залам, смеются, тыкают пальцами. Смерть для них является естественной частью жизни, что тут такого...

Смерть страшна прежде всего своей несоизмеримостью с жизнью.

«Клиент всегда мертв» ***(Six Feet Under)***
Автор идеи **Алан Болл**
HBO
США
2001—2005

А смерть, заключенная в рамки жизни, вовсе не так ужасна. Она может даже представляться любопытным курьезом, над которым отчего бы и не посмеяться. Можно назвать такое умаление смерти обыкновенным самообманом, можно кощунством, а можно своего рода психотерапией, прививкой от всепоглощающего, в любой момент готового наброситься страха, который стоит у каждого из нас за спиной.

Скорее всего, сериал «Клиент всегда мертв» — оригинальное название Six Feet Under («Шесть футов под землей») — был задуман как сеанс массовой психотерапии по такому вот мексиканскому рецепту. Тем более что и действие его разворачивается в Лос-Анджелесе, практически на мексиканской границе. И хотя все его серии крутятся вокруг производственного процесса обработки покойников, ужас смерти как раз очень успешно выносится за скобки. С демонстрации момента чьей-нибудь смерти начинается каждая серия. Сначала мы знакомимся с персонажем, который должен через несколько минут умереть на наших глазах. Как правило, более или менее нелепо, часто трогательно, обычно смешно и никогда не страшно. Поскольку смерть обычно происходит не от естественных причин (так интереснее), на выходе получается труп в той или иной степени органической поврежденности. Труп демонстрируется зрителю, но каким-то особым ненавязчивым образом — несмотря на произошедшие изменения, внешний вид умершего приятен. Дальнейшее действие так или иначе развивается параллельно с процессом восстановления трупа и его последующим захоронением. В промежутке между этими двумя процессами поправленный труп предъявляется зрителю в еще более замечательном виде. Впрочем, для детских трупов делается исключение. Их не показывают.

Но интерпретировать эффект от просмотра этого сериала в чисто психотерапевтических терминах было бы совершенно несправедливо. Вероятно, «Клиент всегда мертв» является самым радикальным американским телевизионным проектом нулевых годов. Трудно себе даже представить, каким образом Алану Боллу, продюсеру, руководителю проекта, а также сценаристу и режиссеру ключевых серий, удалось раскрутить руководство HBO на демонстрацию телесериала из жизни похоронных работников. Кстати, неуклюжее название профессии «похоронный работник» или «похоронщик» никак не соответствует тому, чем на самом деле занимается семья Фишеров. Но как перевести на русский язык и на русские реалии термин «funeral director»? Распорядитель похорон? Или, может быть, «постановщик похорон»?

Похоронный ритуал, повсеместно принятый в Соединенных Штатах, может вызвать у несведущего человека некоторый культурный шок. В покойника вкачивают литры физиологической жидкости, накладывают на лицо толстый слой косметики, причесывают, придают лицу приятное выражение и в таком виде на несколько часов выставляют на всеобщее обозрение. В некотором роде большинство американских покойников превращаются в Ленина на час. Странный этот обычай когда-то так поразил Ивлина Во, что он написал замечательную сатирическую повесть из жизни похоронных работников: «Незабвенная». Эта книжка вся построена на эффекте многократно отраженного глумления: живые глумятся над мертвыми, а смерть глумится над живыми. Новый Свет представился писателю в виде разодетого ярко накрашенного трупа, на лице которого похоронные постановщики изобразили улыбку счастливого идиотизма.

Собственно, пилотная серия «Клиента...» как будто продолжает ту же традицию. Не случайно действие постоянно прерывается псевдорекламой различных похоронных товаров — от специально предназначенной для покойников косметики до черных автомобилей-гробовозов. Первая в фильме смерть является в виде некоего заблудившегося автобуса, смачно наезжающего на новенький катафалк Натаниэля Фишера-старшего, владельца похоронного заведения «Фишер и Сыновья». Фишер только-только приобрел эту дорогую игрушку, как иные стареющие мужчины покупают себе роскошные спортивные автомобили — и надо видеть, с каким счастливым выражением лица он закуривает, выезжая на ней на перекресток за полсекунды до встречи со злосчастным автобусом.

Последующие жутковатые, гротескно-смешные и очень американские похороны отца семейства воспринимаются как начало сатирической комедии нравов с элементами бунюэлевского макабрического абсурда. Нечто похожее на нашумевшую в начале нулевого десятилетия «Красоту по-американски», сценаристом которой был тот же Алан Болл. Однако заявка эта оказывается ложной, потому что, начиная со следующих серий, фильм вроде бы превращается в традиционную семейную сагу: пять лет из жизни семейства Фишеров. За эти пять лет Фишеры — мать, двое старших сыновей и дочь — реша-

«Клиент всегда мертв»

ют производственные и семейные проблемы, заводят и рвут отношения, сходятся-расходятся со своими сексуальными партнерами, учатся в школе и колледже, сдают экзамены, потребляют наркотики, попадают в опасные положения, впадают в депрессии, выходят из депрессий, разговаривают о политике, рожают и усыновляют детей, болеют, живут и умирают. «Пять лет и вся жизнь» — такое традиционно советское название подошло бы этому сериалу гораздо лучше, чем бессмысленно-залихватское «Клиент всегда мертв», с которым он был выпущен в российский телепрокат.

При этом очень важно, что пять лет экранного времени, пять лет из жизни Фишеров совпадают с реальным зрительским временем. Очередная серия выходила примерно раз месяц. Этот месяц проживается Фишерами, но проживается он и зрителем. Через какое-то время эти жизни синхронизируются, Фишеры входят в зрительскую жизнь, от них уже никуда не деться, они как бы родственники. Эта синхронизированность часто оборачивает слабости сериала в его достоинства, делает его жизнеподобным.

Вводные титры каждого нового эпизода заканчиваются картинкой — символическое деревце, вырастающее из могилы. На поверхности — дерево жизни, смерть — там, где корни. И в самом деле, все, что есть в этом фильме интересного, живого, оригинального, вырастает из смерти. Смерть делает его жизнеспособным. Смерть превращает его из обыкновенной «мыльной оперы» в удивительное телевизионное зрелище длиной в пять лет. Смерть — его главный герой.

Сериал буквально перенаселен покойниками. Причем все они довольно-таки живенькие. Они постоянно вмешиваются в происходящее, навязчиво лезут с собственными, довольно идиотскими мнениями, часто просто несут какую-то невообразимую чушь, все время путаются у всех под ногами и неизменно производят впечатление наиболее живых (или жизнеподобных) действующих лиц. Это не штампованные «блокбастерные» зомби-вампиры, плоские экранные человечки, которые являются, как правило, только психофизическими функциями — раздражителями, повышающими содержание адреналина в крови.

Мертвецы из «Клиента...» — живые трехмерные люди. Смерть как бы придает им третье измерение. Оно возникает из того, чего мы про них не знаем. Ведь чтобы кто-то был для нас живым (по крайней мере, в кино), мы обязательно должны про него не знать чего-то такого, что нам очень нужно знать. Беда в том, что нам всегда рассказывают все, что нам нужно. Про мертвецов же нам по определению неизвестно самое для нас главное. В этом смысле любой мертвец стоит тысяч самых что ни на есть живых персонажей. Как это — быть мертвым? Как это вообще возможно быть, если ты мертвый? Вдруг он хотя бы намекнет?

«Клиент всегда мертв»

Роль ответчика за мертвых берет на себя Алан Болл. Могильную плиту с его именем мы видим перед началом каждого эпизода. Он медиум. Посредник между двумя мирами. Самые оригинальные, самые интересные серии «Клиента...» — это те, которые написаны и/или поставлены Боллом. Можно вообще поспорить, что большинство эпизодов, в постановке которых Болл не принимал непосредственного участия, являются только промежуточными звеньями, существующими для соединения болловских шедевров между собой. И это при том, что ему принадлежит не более двух-трех эпизодов в каждом сезоне. А лучшие из них — те, в которых он говорит про смерть от лица мертвых.

Главный герой сериала Нейт Фишер, старший сын Натаниэля, в первый раз умирает в начале третьего сезона. Во время операции на мозге по удалению доброкачественной опухоли что-то идет не так. На экране, как и в начале всех предыдущих эпизодов, появляется мраморная могильная плита. На этот раз на ней выгравировано: «Натаниэль Фишер. 1965—2002». Смерть эта застает зрителя врасплох. Как это главный герой может умереть в самом разгаре сериала? Но сериал тем и отличается от обыкновенного фильма, что его сюжет рождается одновременно с его показом. То есть создатели сериала так же, как и зрители, не знают, что будет дальше. Получается как в жизни. Каждый миг содержит в себе бесконечное число равных возможностей, это развилка, на которой встречаются десятки, сотни миллионов разных вариантов жизней и, соответственно, смертей. И все они происходят на самом деле. И нет ни единственной жизни, ни единственной смерти.

И вот мы видим умершего секунду назад Нейта, которому смерть дает возможность заглянуть в коридоры этого лабиринта. Вот он присутствует на ритуале прощания с самим собой. Благообразный розовый труп помещен в солидный буржуазный гроб. И светится гладко выбритым перед неудачной операцией розовым черепом. Родные и близкие прощаются с покойным. «Я же

просил меня кремировать!» — сердито говорит он брату, с отвращением глядя на труп. Брат не видит и не слышит.

А вот он муж женщины А и отец ребенка Х. Нет, это он муж женщины Б и у них ребенок Y. Да нет, ничей он не муж. Операция превратила его в овощ, и брат заново учит его говорить.

Или нет, пусть все начнется сначала. Пусть его отец не умер и все они вместе сидят за рождественским столом, поедая жаркое, то самое, которое мать безнадежно испортила в первом эпизоде сериала, узнав о смерти Фишера-старшего. А вот он сын совершенно других родителей. У него другая мать, как в детской сказке. И другие брат и сестра. А вот он и сам другой Нейт — удолбавшийся дюд (dude) с косяком в зубах на чужой рваной кушетке. Нейт все дальше отдаляется от Нейта.

Другая жизнь Нейта будет продолжаться три года. Точнее, три сезона. Вплоть до его другой смерти. За это время герои как-то выцветут и станут привычными. А самым занятным останется чужая смерть, которой нас будут исправно угощать в начале каждой серии. И еще покойников добавится. Только все больше будет казаться, что они в основном появляются для комической паузы. И вот, когда все это уже подойдет к своему естественному завершению, Алан Болл устроит массовую казнь своих героев. Наверное, «Клиент всегда мертв» — это единственный в истории телевидения сериал, в конце которого все умерли. То есть вообще все.

Последний эпизод в чем-то является зеркальным отражением самого первого. Если первый пропитан уксусом, то последний сочится патокой. Это единственный из эпизодов, начинающийся не с чьей-то смерти, а с рождения ребенка. И если тема первого — смерть отца семейства, то в последнем дочь навсегда покидает родительский дом. И если первый — жесткая социальная сатира, то последний — нахальная пародия, объектом которой является сам зритель со всеми его ожиданиями.

Эпизод так и называется: «Все ждут...» И нет, кажется, ни одного голливудского слезомоечного приема, который тут не отыгран. Балом правят кровожадные Семейные Ценности и Американская Мечта. Все внутренние конфликты разрешаются. Все действующие лица непрерывно друг друга понимают, а поняв, начинают рыдать, как сумасшедшие. Даже покойники из беспокойников превращаются в каких-то успокойников. Они по-прежнему шастают среди живых, но теперь вместо ядовитых гадостей разражаются напыщенными тирадами в духе воскресных проповедей и книжек по прикладной психотерапии «Помоги себе сам». И снято все это настолько сентиментально-безукоризненно, настолько манипулятивно безупречно, что трудно представить себе зрителя, который не почувствует подозрительную влагу в глазах и щекотку в носу.

И вот когда все любимые герои уже окончательно убиты фалышью, Алан Болл приступает к массовой экзекуции. И тогда название открывает свой второй смысл. «Все ждут...» Я, ты, он, она, они — мы все на железнодорожной станции в ожидании подходящего поезда. Этот поезд непременно заберет нас куда-то, и про эту станцию мы навсегда забудем.

Маленькая рыжая Клер Фишер садится в машину и ставит в плейер сидишку, которую ее возлюбленный записал ей на дорогу. Она нажимает на газ. И вместе с началом музыки начинается парад смертей. Рут, Дэвид, Кит, Бренда, Фредерико... Они все умрут в разное время и по разным причинам. Потому что мы смотрим сериал. И создатель сериала, как и зритель, теперь знает про героев всё. Так что им пора умирать.

Маленькая Клер с упрямо-беззащитными трогательными глазами, рыжая Клер, которой Алан Болл подарил целых сто лет жизни, вцепилась в руль и плачет. В плейере автомобиля сентиментальная песенка. Впереди бесконечное шоссе. Позади Лос-Анджелес. В боковом стекле виден покойник Нейт, бегущий за автомобилем Клер. 2025 2029 2044 2049 2051 2086. До свидания, Клер! Здравствуй, Клер!

ЛЕВ НОВОЖЕНОВ

Война и мир Тони Сопрано

Тому, кто безнадежно отстал, может показаться, что он бежит первым.

Джуниор Сопрано. Сериал «Клан Сопрано»

Они много и подробно едят, а при встречах непременно обмениваются лобзаниями, похлопывая друг друга по мощным спинам, что, хочешь не хочешь, напоминает бывшему советскому человеку ритуальные рандеву старцев из Политбюро с представителями братских коммунистических партий в аэропорту «Внуково». С одной только разницей: там — партийный обряд, здесь — демонстрация теплых чувств с намерением выяснить, не скрывается ли у друга под одеждой микрофон для прослушки. Время от времени они убивают кого-нибудь. Иногда — членов своей семьи. Они — мафия. Клан Сопрано.

Вот, собственно говоря, краткое содержание одноименного сериала. Шесть сезонов, восемьдесят шесть серий по пятьдесят восемь минут каждая, если подряд — почти трое с половиной суток непрерывного просмотра...

Попытка познакомить с «Кланом...» российского зрителя на канале НТВ в начале нулевых годов закончилась полным провалом. И дело тут не только в стерильном, невыразительном переводе и неумелом программировании. Провалился не столько сам сериал, сколько российский зритель, не принявший этот шедевр американской телеиндустрии, буквально засыпанный на родине многочисленными премиями и «Золотыми глобусами». Второе пришествие «Клана Сопрано» уже на канале ТВ-3 в более аутентичном, хотя и шокирующем, переводе Дмитрия Пучкова (сетевая кличка —

«Клан Сопрано» ***(The Sopranos)***
Автор идеи **Дэвид Чейз**
HBO
США
1999—2007

Гоблин), тоже не снискало массового успеха и было прервано якобы по требованию широкой общественности, которая оказалась не в состоянии выдержать обильный поток ненормативной лексики. Скандальный эффект не сгладило ни неимоверное количество «пиков», ни время показа — далеко за полночь.

За сериалами еще со времени «Просто Марии» прочно закрепилась репутация зрелища для домашних хозяек. Та или другая насильственно растянутая история с одним и тем же кругом действующих лиц. Вялая драматургия, большей частью пустые диалоги, почему бы и не посмотреть, не отрываясь от плиты. Признаю, что подобные заявления отдают определенным снобизмом. Правда, если выбирать между снобами и домашними хозяйками, то лучше уж последние. Вслед за своей женой я тоже стал пропагандистом «Клана Сопрано». Кому ни дам все шесть сезонов, которыми обзавелся на «Горбушке», так человек сразу исчезает из поля зрения, к телефону не подходит. Прошел фильм тестирование и в криминальной среде. «Пацаны» одобрили, говорят, «пробивает». Видимо, им понравилось, что рассказ идет не о каких-то там высокопоставленных «крестных отцах», которые сидят в четырех стенах и отдают команды. А о тех, кто «работает на улице», о рядовых тружениках преступного мира.

В Америке, как известно, гангстеры вызывают не меньшее восхищение, чем в России первые космонавты. Как ни парадоксально, наличие организованной преступности является своего рода мерилом демократии, таким же, как свобода слова, независимые суды, парламентская система и другие институты гражданского общества. Чем мощнее дерево, тем гуще его крона, тем больше тень, которую она отбрасывает. Чем мощнее демократия, тем организованнее организованная преступность. И наоборот, в тоталитарной системе в качестве главного бандита выступает непосредственно государство, никому не желая уступать свои прерогативы. В тоталитарной системе за решетку можно посадить кого угодно и когда угодно, в демократической — только на строго законных основаниях. Вот почему главе клана Тони Сопрано так долго и с таким успехом удается ускользать от длинных рук федеральных властей.

Действие «Клана Сопрано» происходит в двух измерениях — в семье (мир) и за ее пределами (война), что позволяет структурно сблизить фильм с великим романом Толстого, хотя у войны Тони Сопрано по сути нет никакого тыла. Линия фронта проходит и через его домашний очаг (у него непростые отношения с женой и двумя детьми, с сестрой, с матерью, которая выстраивает сложную схему покушения на собственного сына), не говоря уже о том, что, выйдя за ворота дома, Тони всегда рискует получить пулю от конкурирующих коллег.

Разлад царит и в душе главного героя (его блистательно играет Джеймс Гандольфини, обязанный своему персонажу выдвижением в звезды американского кинематографа). Добро и зло борются в нем с чисто шекспировским напряжением, наполняя характер героя прямо-таки трагическим масштабом и силой.

Тони по-своему стремится к счастью. Для него, потомка нищих итальянских эмигрантов, прибывших в Штаты в начале прошлого века, вырваться за пределы ниши для чужаков, очерченной жестко структурированной системой, а также обстоятельствами воспитания и среды, и пробиться к заветной американской мечте вариантов немного. Вернее, ему казалось, что всего один. Тот, который он выбрал. Но этот выбор не становится решением проблем. То человеческое, что живет в его душе, находится в мучительном конфликте с бесчеловечным образом действий, не находя исхода.

Свой проект счастья Тони видит, прежде всего, в обеспечении материального благосостояния собственной семьи. Жена не должна нуждаться ни в чем. Детям необходимо дать лучшее образование, иными словами, вывести их на правильную дорогу, по которой они будут шагать, не отягощенные

грехами отца. Довольно головоломная задача, особенно когда на каждом шагу интересуются происхождением денег, а твое имя склоняют в новостных сводках в связи с деятельностью преступных группировок.

«Порядочный человек — это тот, который делает гадости без всякого удовольствия», — обронил однажды кто-то из мудрецов. Вот и Тони Сопрано идет на преступления без какого-либо удовольствия. Не потирая руки, не испытывая ни подъема, ни вдохновения и уж, тем более, без театральности и поэтизации разбойного ремесла, что столь присущи героям гангстерских саг прежних времен. Нарушение закона для него — сплошная рутина, как, скажем, для школьного учителя проверка опостылевших контрольных или для налогового инспектора — необходимость просматривать реестры злостных неплательщиков. Скучная, утомительная работа.

По пространству сериала рассеяно немало философских сентенций, но ключ к пониманию личности Сопрано наилучшим образом дает притча о ля-

«Клан Сопрано»

гушке и скорпионе, рассказанная Тони одной из своих жертв, бывшему однокласснику, у которого он отнимает бизнес в уплату карточного долга. Скорпион просит лягушку перевезти его на спине через реку. «Но ведь ты ужалишь меня», — сомневается лягушка. «Посуди, зачем же мне жалить тебя, ведь мы оба утонем», — убеждает ее скорпион. Лягушка уступает просьбе, и на середине пути скорпион, не в силах противостоять своей природе, жалит ее. «Так уж я устроен», — вторит скорпиону герой сериала. На протяжении марафонской дистанции один из актеров застрелился. Семидесятидвухлетняя актриса, игравшая роль матери Тони, умерла, и пришлось с помощью компьютерных ухищрений оживлять ее ровно на одну серию. Почти все актеры выясняли разнообразные, крупные и мелкие недоразумения с правоохранительными органами. Наркотики, избиение подруг, вождение машины в нетрезвом виде... Кажется, что сама жизнь не позволяла им выходить из создаваемых образов.

«Клан Сопрано» с полным правом можно назвать «энциклопедией американской жизни». Путешествуя вместе с героями по двухэтажной Америке, в отличие от той, с которой нас когда-то познакомили Ильф и Петров, вы наблюдаете различные стороны комфортного существования буржуазного среднего класса. Узнаете, как он развлекается, лечится от психических расстройств, воспитывает детей, пытается дать им то образование, которого были лишены родители, куда «сбывает» своих стариков. Его представители все без исключения одержимы гедонизмом, страстью приобретательства, абсолютно зависимы от мира вещей — автомобилей, холодильников, мехов, дорогих костюмов. Лишь изредка их цепляет мысль о том, что ждет всех нас там, за поворотом, за страшной загадочной чертой, где «нет ни печали, ни воздыхания».

В сериале «Клан Сопрано» практически отсутствуют однозначные сценарные и режиссерские решения — качества, которые, может быть, и отпугнули российского зрителя, привыкшего за последние десятилетия, чтобы ему все разжевывали, явно страдающего интеллектуальным пародонтозом.

Если есть продюсерское, режиссерское, наконец, актерское кино, то, видимо, есть и сценарное, обязанное своими достоинствами главным образом мастерству автора. «Клан Сопрано» — тот самый случай, хотя нет оснований умалять замечательный труд остальных, всех тех, кто был занят в этом глобальном проекте.

Автор его идеи, сценария и основной продюсер Дэвид Чейз вырос в Клифтоне, штат Нью-Джерси, самом что ни на есть заурядном из заурядных городов Америки, «столице посредственности», по меткому выражению Александра Гениса. «Войдя в чужое и прекрасно знакомое американскому зрителю пространство гангстерского жанра, — продолжает критик, — Чейз разрушает его изнутри. Его мафия не просто ужасна, она ужасно банальна. И никакие преступления не могут затмить трагедии тоски и скуки убогого провинциального городка. Представим себе, что «Крестного отца» написал Чехов, да еще с помощью Беккета...»

«Другие сценаристы пишут про других: адвокатов, врачей. Но я умею писать только про себя и свою семью», — говорит о себе Дэвид Чейз. Может быть, в этом и кроется секрет безусловного магнетизма «Клана Сопрано». В сущности, это рассказ о сложнейших отношениях людей, не важно гангстеры они или университетские профессора. Отверженный матерью сын, сходящий с ума от тревоги за дочь отец — персонажи, вызывающие, безусловно, сопереживание. Зритель удивляется этому — сопереживать гангстеру? Но ведь — страдающему гангстеру!

Режиссер как бы превращает зрителей в суд присяжных, которые на протяжении всех шести сезонов пытаются вынести вердикт — виновен или нет Тони Сопрано? Да, безусловно, виновен. Но какой блистательной была его художественная защита!

АНТОН ДОЛИН

Собачья радость

«А чем Уоллес и Громит лучше?»

Этим вопросом мой семилетний ребенок поставил меня в тупик. Только что я велеречиво вещал о пагубном влиянии бесконечных мультсериалов с международных телеканалов Nickelodeon и Cartoon Network, об их тупости и бессодержательности. Простодушное упоминание о другой серии мультфильмов, «Уоллесе и Громите», которую я же неоднократно превозносил до небес, заставило меня растеряться. Сам он с равным удовольствием смотрел и то, и другое.

Рассказать о преимуществах рукотворной пластилиновой анимации, в которой создатель «Уоллеса и Громита» Ник Парк считается мировым авторитетом? Об отпечатках его пальцев на фигурках персонажей, видных в первом мультфильме серии, «Великом выходном» (1989), о кропотливой работе, которую аниматоры легендарной бристольской студии Aardman ведут на протяжении долгих лет, чтобы оживить чудаковатого изобретателя и его верного пса? Но вряд ли ребенку будут интересны такие детали, он только плечами пожмет. К тому же Aardman работал и на MTV, и на пресловутые мультканалы, делал рекламу, выступал со своим пластилином в общепризнанно низких жанрах. Аргумент не годится.

Объяснить, что Уоллес и Громит, по мнению ведущих культурологов, воплощают британский характер, что в последние двадцать лет они сделали для Соединенного Королевства не меньше, чем The Beatles и Monty Python вместе взятые в 1960-х? Перечислить приметы чисто английского духа — чай, сыр, лорды, музеи, бриллианты? Но и это вряд ли впечатлит малолетнего зрителя: ему что Штаты, что Москва, что Лондон, что планета Пандора — только бы не было скучно.

«Уоллес и Громит» ***(Wallace and Gromit)***
Автор идеи **Ник Парк**
Aardman Animations / DreamWorks Animation
Великобритания
1989—2011

Об «Оскарах» упоминать и вовсе бессмысленно — это не аргумент даже для детей старшего школьного возраста. Действительно, Ник Парк пять раз выдвигался на престижнейшую из мировых кинопремий и четыре раза ее получал — причем тот единственный раз, когда статуэтка ему не досталась, он выиграл ее сам у себя: в одной и той же категории «Короткометражная анимация» соревновались две его работы. Его последний фильм о знаменитой парочке «Дело о смертельной выпечке» был показан в эфире британского телевидения на Рождество 2008-го и собрал рекордную аудиторию — почти шестнадцать миллионов человек. Из-за премьеры, назначенной на самый конец года, мультфильм не успел попасть в номинации «Оскара»-2009 и был включен в список «Оскара»-2010, уже имея к тому моменту премию БАФТА (шестую на его счету). Уоллес и Громит — редкие подданные британской короны, которых прекрасно знают и за океаном. Когда в 1995-м Ник Парк был в Нью-Йорке с промо-туром по короткометражке «Стрижка под ноль», он забыл рукодельные фигурки Уоллеса и Громита на заднем сиденье такси. Об этом писали все газеты, новость передавали все информационные телеканалы — и через полтора суток таксист вернул драгоценные предметы, отказавшись от вознаграждения.

Кстати, коллекционные фигурки Уоллеса и Громита стоят от сотни фунтов. Зато дешевый пластмассовый вариант можно купить по всему миру. После четырех получасовых фильмов, снятых с 1989-го по 2008-й, одного полного метра («Проклятие кролика-оборотня», 2005) и серии короткометражных скетчей их знают взрослые и дети, любой безошибочно насвистит несложный мотив марша-лейтмотива, написанного для мультфильма Джулианом Ноттом. Вместе с тем к двадцатилетию парочки в Лондоне была организована специальная выставка, а в здании Британского киноинститута устроен спецсеанс «Неправильных штанов» (1993); их не только любят, но и уважают.

Но и это для ребенка — не доказательство. Поэтому, помявшись, выдавливаю из себя: «Уоллес и Громит» рассказывают нам о том, чего мы до сих пор не знали». «О чем?» Собравшись с силами, формулирую: «О том, что человеку есть чему поучиться у собаки».

Банальность — зато надежная. Хотя, такая ли уж банальность? В нашу подкорку накрепко вписались слова о «собаке — лучшем друге человека», и революционность мультфильмов Ника Парка об Уоллесе и Громите не сразу бросается в глаза. В сводных томах братьев Гримм или Афанасьева число сказок о животных сопоставимо с числом волшебных сказок, где животные встречаются исключительно в качестве магических помощников людей. Анимация, верная законам Проппа, свято блюдет архетипическую пропорцию, и животные выступают в двух возможных амплуа: либо они — более или менее антропоморфные проекции человеческих качеств (лиса = хитрость, заяц = слабость, волк = жадность и т.д.), либо — послушные ассистенты людей. Особенно не повезло собакам: вечные рабы человека, в мультфильмах они научились прислуживать даже мышам — именно такова участь диснеевского Плуто.

Изобретатель Уоллес и его пес Громит — едва ли не первый кинематографический пример равноправного партнерства человека и собаки (вспоминаются еще Тэнтэн Милу из комиксов бельгийца Эрже, пока, впрочем, не оставившие заметного следа в кино). Они не только живут в одном доме и каждый в своей спальне. Они вместе завтракают, читают одну утреннюю газету, разливают чай из одного чайника. Они дополняют друг друга и не способны прожить порознь. Несовпадение их функций и темпераментов никоим образом не превращает одного в подчиненного, а второго — в хозяина. Если Громит и подает Уоллесу тапочки, то это лишь естественное проявление заботы о рассеянном друге. Недаром если Уоллес попадает в беду (что случается в каждом фильме), то Громит немедленно оставляет амплуа покорного дворецкого и становится деятельным героем-спасителем. Уоллес и Громит — достойные наследники британской традиции, продолжатели дела Пиквика и Уэллера, Холмса и Ватсона, Дживса и Вустера: они в той же мере равны и неразделимы. Доведя до логического предела исконную британскую тягу к пар-

ламентаризму, Ник Парк уравнял собак в правах с людьми. Недаром одна из книг, которую в кадре читает Громит, — «Республика», только написанная не Платоном, а тем самым Плуто.

Громит — интеллектуал, левша и книгочей, он способен управлять автомобилем и ракетой, слушает Баха и собирает сложные паззлы. И вместе с тем он не человек, а собака: ходит на четырех лапах, ест из миски, не разговаривает — а еще как истинный пес верен своему кодексу и стопроцентно надежен. Чего не скажешь об Уоллесе: тот периодически вспоминает о принятых в обществе условностях и пытается превратить компаньона в обычное домашнее животное. То ошейник с поводком подарит на день рождения, а потом вдруг решит завести другого любимца («Неправильные штаны»), то увлечется какой-нибудь дамочкой и забудет о друге («Стрижка под ноль», 1995, «Дело о смертельной выпечке», 2008). Но все возвращается на круги своя — Громит мужественно встает с четырех лап на две и приводит все в порядок, выручая непостоянного товарища.

Утопическое существование Уоллеса и Громита в их домике по адресу Уэст Уоллаби стрит, дом 62 весьма зыбко — и это неудивительно. Ведь мультфильмы Ника Парка рисуют мир, существующий за пределами домика двух главных героев, довольно реалистично. На каждом объявлении о съеме жилья есть пометка «Без животных»; собак принято держать на поводке, а овцы постоянно становятся объектом жестокой эксплуатации — использовав их шерсть, мясо пускают на консервы. В сериале встречаются и другие домашние собаки: существование каждой из них далеко от гармонии. Охотничий пес Филипп из «Проклятия кролика-оборотня» верно служит своему хозяину-садисту и, по сути, лишен собственной воли; пудель Пушинка из «Дела о смертельной выпечке» угнетаема хозяйкой-киллером и под угрозой смерти не может выдать ее страшную тайну. Угнетение животных людьми приводит к страшноватым мутациям: беглый пингвин ворует бриллианты из музея («Неправильные штаны»), взбунтовавшийся бульдог-робот Престон («Стрижка под ноль») чуть не убивает свою хозяйку, а гигантский кролик-оборотень — символическое выражение чаяний всех кроликов на Земле — наводит ужас на людей, уничтожая их огороды («Проклятие кролика-оборотня»). Свобода, равенство и братство царят лишь на Уэст Уоллаби стрит, куда со временем заселяются и другие угнетенные звери — сбежавший из стада барашек Шон («Стрижка под ноль») и пудель Пушинка («Дело о смертельной выпечке»).

Любопытно, что сам Ник Парк смог создать идеальную платоновскую республику людей и зверей лишь в сериале, посвященном Уоллесу и Громиту (впрочем, его любимому). В блистательных дебютных Creatures comfort (в русском переводе «В мире животных», 1988) он изобразил жителей современной Британии в виде обитателей зоопарка — вполне традиционная техника, восходящая к Эзопу и Лафонтену. Во вселенной многосерийного «Барашка Шона», которого аниматоры Aardman создали, оттолкнувшись от придуманного Парком персонажа, человек-фермер — такая же малозначительная эпизодическая фигура, как негритянка-горничная в «Томе и Джерри». Наконец, в полнометражном «Побеге из курятника» (2000) Парк продемонстрировал мир, в котором люди видят в животных (вернее, птицах) «пушечное мясо» и найти с ними общий язык невозможно. Кстати, о языке. Речевая характеристика — важнейшая деталь мультфильмов Парка, и Уоллес многим обязан озвучивавшему его Питеру Сэллису. Важен не только звук голоса, но и речевая мимика, связанная со специфическим прикусом персонажа. Уникальное качество Громита в том, что он никогда не открывает рта и не издает ни одного звука. То, что в немом кино знаменовало богатство внутреннего мира — способность выразить мысль или настроение при помощи одних бровей, — присуще ему в полной мере. Это свидетельствует и о его миролюбии, о неспособности укусить или причинить человеку иной вред (Громит — вегетарианец, выращивает овощи и питается, по преимуществу, сыром).

Здесь — ключ к пониманию образа. Громит — не просто удивительное животное, наделенное массой талантов и душевных качеств. Он — универсальное

выражение британского консерватизма, хранитель Традиции с большой буквы. В отличие от Пушинки, Филиппа и даже Престона, Громит не обладает четко выраженными признаками определенной породы, но с большой долей уверенности его можно назвать сторожевым псом. Громит — на страже Здравого Смысла; он — своеобразный ангел-хранитель слабого человека, подверженного многочисленным искушениям. Именно таков Уоллес. Ему присущи гордыня (он берется за осуществление любого безумного плана) и легкомыслие (вместо того чтобы заняться чертежом, режется сам с собой в крестики-нолики),

«Уоллес и Громит: Проклятие кролика-оборотня»

леность (спит допоздна, пока специально обученный автомат не опрокинет его из постели прямо за обеденный стол) и чревоугодие (об этом свойстве Уоллеса можно написать отдельную поэму). Не будем забывать и о сладострастии: как минимум в трех авантюрах успех предприятия оказывался под угрозой, когда изобретатель терял голову, увидев очередную особу женского пола. Напротив, Громит являет собой образец умеренности, и единственное его романтическое увлечение — Пушинка — целомудренно оставлено за кадром.

Сводя вечную тягу человека к прогрессу и инновации с прирожденной недоверчивостью животного, Парк создает неразрешимый конфликт, дающий пищу для бесконечных сюжетов. Неистощимый энтузиазм Уоллеса (по признанию автора, срисованного с его отца) приводит к созданию невероятных автоматов, призванных облегчить жизнь. Громит с меланхоличным скепсисом следит за процессом и устраняет его катастрофические последствия. Притом радетель прогресса Уоллес, сам того не замечая, предельно предсказуем: он практически не расстается с одним и тем же костюмом — зеленая вязаная жилетка, красный галстук, мешковатые штаны на подтяжках — и в личной жизни, как и в профессиональной, постоянно наступает на одни и те же грабли. Громит же проявляет себя с самых неожиданных сторон, преподнося сюрприз за сюрпризом. Он и водитель-виртуоз, и летчик, и талантливый кондитер, и мойщик окон. Плюс к тому — умеет вязать.

Без изобретения не обходится ни одна история. В первом фильме серии «Великий выходной», который Парк начал делать еще студентом и снимал на протяжении семи лет, Уоллес и Громит строят ракету, чтобы отправиться на Луну: у них кончился сыр, а спутник Земли, как известно, состоит из сыра. Добравшись до Луны, Уоллес с Громитом обнаруживают там странного робота, отдаленно напоминающего электрическую духовку на колесиках, который выполняет охранительные функции, но вместе с тем мечтает улететь на Землю и покататься там на горных лыжах.

Таким образом, один аппарат (ракета) служит нуждам героев, второй (робот) им препятствует в осуществлении цели. В следующих фильмах эти две функции совмещены: каждое гениальное изобретение Уоллеса из-за сбоя в системе или по чьей-то злой воле оборачивается против создателя. Роботизированные штаны («Неправильные штаны»), вместо того чтобы выгуливать Громита, позволяют пингвину ограбить музей. «Вязальный автомат» превращается в адскую ма-

«Уоллес и Громит: Стрижка под ноль»

шину для приготовления консервов, робот-собака из помощника становится подобием Терминатора («Стрижка под ноль»). Аппарат для промывания мозгов кроликам превращает самого Уоллеса в гигантского пушистого грызуна («Проклятие кролика-оборотня»). Мини-сериал «Хитроумные приспособления» (2002), сделанный Aardman по оригинальной идее Ника Парка, но без его режиссерского участия, состоит из десяти двухминутных зарисовок — в каждой из которых живописуется очередное техническое фиаско неутомимого изобретателя. «Автоповар» обливает Громита омлетом и бросает глазунью в лицо Уоллесу. «525-й Крекерсос» кровожадно охотится за любимыми крекерами Уоллеса — вместо того чтобы убирать крошки с ковра. Механизм для изготовления рождественских открыток, аппарат для лепки снеговиков, универсальное приспособление для включения телевизора оказываются еще менее эффективными.

Парк использует ноу-хау американского карикатуриста начала века Руба Голдберга, придумывавшего сложные машины для исполнения простейших действий: сегодня в его честь организован конкурс «сложно-бестолковых аппаратов». Все механизмы Уоллеса — рукотворные произведения искусства, однако, не оспаривая креативный гений своего героя, Парк подвергает сомнению утилитарный смысл его творений. Тем более что денег изобретателю они не приносят: в «Неправильных штанах» Уоллесу приходится разбить копилку, чтобы выгрести последние гроши, в «Стрижке под ноль» он подрабатывает мойкой окон, в «Проклятии кролика-оборотня» охотится на вредоносных грызунов, а в «Деле о смертельной выпечке» печет хлеб. Бристольский аниматор предлагает прислушаться к Громиту, который держится за проверенные ценности: они не помогут проложить новые пути, но не позволят и сбиться с правильной дороги. Для самого режиссера, похоже, такой незыблемой ценностью остается пластилин — первичная матрица всех его творений, выбранный раз и навсегда материал.

Одна из главных причин чисто британского обаяния мультфильмов Парка — упоительные детали уютного быта, радующие своей неизменностью и од-

ним своим видом опровергающие новаторские устремления Уоллеса. Стены каждой комнаты в доме № 62 тщательно оклеены обоями — с орнаментом в виде розочек в гостиной, с косточками в спальне Громита и луковицами на кухне. На стенах — фотографии в рамочках, летопись жизни неразлучных с юности изобретателя и его пса: что характерно, те же обои и те же снимки обнаруживаются на внутренней обшивке ракеты, предназначенной для полета на Луну! Чай по утрам и сыр с крекерами — тоже существенная часть старинной традиции, которую, кстати, Ник Парк помог соблюсти при помощи своих мультфильмов. Ведь сыроман Уоллес — горячий поклонник довольно редкого сорта, «Уэнслидэйла». К началу 1990-х этот сыр собирались снимать с производства из-за низкого спроса, но после выхода «Великого выходного» и «Неправильных штанов» начали выпускать с удвоенной силой.

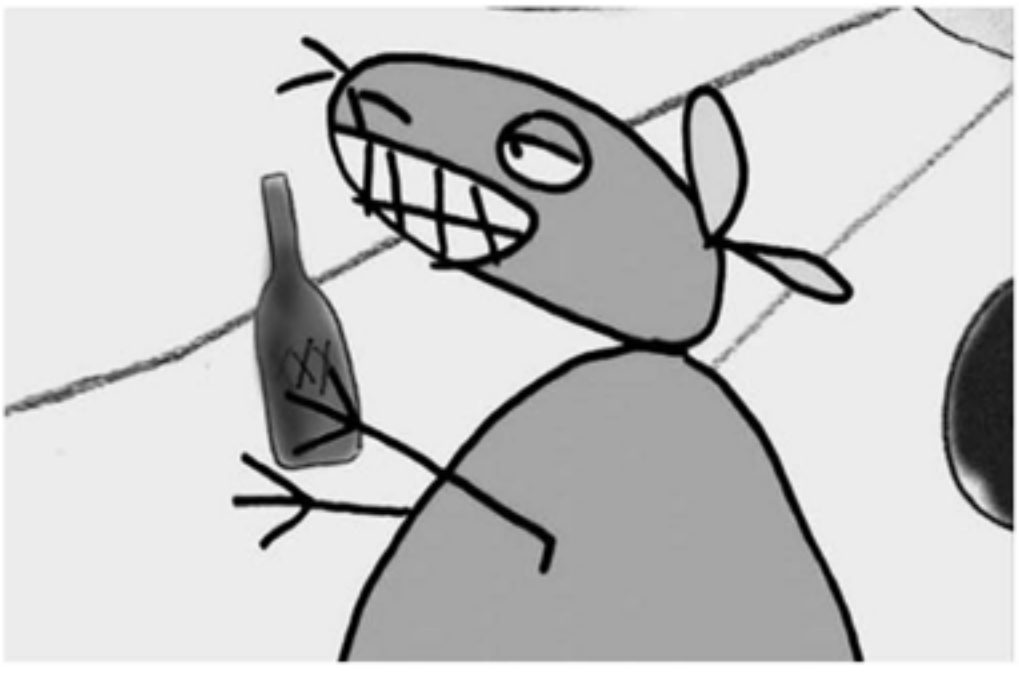
Визуально и идейно путешествие Уоллеса с Громитом на Луну напоминает об аналогичной экспедиции из фильма Жоржа Мельеса: осознанно наивное ви́дение мира оправдывает по-детски элементарное применение любых достижений прогресса. Космическое путешествие можно совершить лишь затем, чтобы добыть сыру к обеду. Единственной угрозой для космонавтов становится робот-плита, но и тот обретает свое счастье, оторвав от взлетающей ракеты две железные пластины и превратив их в подобие горных лыж. Улетая на Луну, герои, в сущности, не покидают дома: те же обои, тот же сыр с крекерами, те же глуповатые механизмы сопровождают их в безвоздушном космическом пространстве (в котором можно обходиться и без скафандров).

Эта благодушная чудаковатость царит только в «Великом выходном»: уже в следующем фильме серии, в «Неправильных штанах», от нее не остается и следа. О смене жанра свидетельствуют даже начальные титры, стилизованные под заголовки старомодных хорроров. Ник Парк — давний поклонник Хичкока, это видно в каждом кадре его фильмов, начиная с 1990-х. Благополучный замкнутый мирок не может быть разрушен самыми смелыми технофантазиями Уоллеса, но опасность, пришедшая извне, где собак принято держать на поводках, способна уничтожить идиллию. В «Неправильных штанах» — это зловещий жилец-пингвин, который по ночам переодевается в петуха и совершает ограбления. Абсурдность предпосылки делает триллер о похищении бриллианта смешным, но в следующем мультфильме, «Стрижка под ноль», похищенные овцы, как и люди — Уоллес и слабовольная хозяйка магазина шерсти Вендолин Рамсботтом, — уже рискуют жизнью, оказавшись на пути у собаки-киборга Престона. В «Проклятии кролика-оборотня» вовсю используется арсенал фильма ужасов: есть и жуткое превращение человека в зверя, и звуки церковного органа, и старинные книги о древних проклятиях. В «Деле о смертельной выпечке» Пиэлла Бэйквелл является серийным убийцей: она соблазняет и уничтожает кондитеров, из-за которых растолстела и потеряла работу. В этом мультфильме ощущение перманентной угрозы не оставляет зрителя ни на секунду — Уоллес и Громит чуть не погибают от взрыва бомбы, а злодейка (в отличие от предыдущих антагонистов) в конце находит заслуженную смерть в пасти крокодила.

Уоллес и Громит воплощают не только исконно британский сплав консерватизма с новаторством, не только традиционный уклад «одноэтажной» Англии, но и национальную любовь к парадоксу. Их незлобивая доктрина примиряет аристократку леди Тоттингтон с простыми фермерами, так же страстно обожающими выращивать овощи («Проклятие кролика-оборотня»). Они очеловечивают барашка, давая ему имя и облачая его, вместо собственной шерсти, в шерстяной свитер («Стрижка под ноль»). Они способны справиться и с роботом, и с маньяком, и с пингвином, могут обуздать оборотня и перепрограммировать кролика, отучив его от зелени и приучив к сыру. Они всесильны, поскольку неразлучны, и по той же причине бессмертны, как бессмертен любой миф. Уничтожить его теперь не под силу и самому Нику Парку. Впрочем, с его стороны Уоллесу и Громиту, кажется, ничего не угрожает — аниматор утверждает, что у него еще полным-полно идей для их новых похождений.

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Пролегомены к теории революции



«Пол-литровая мышь» *(12 oz Mouse)*
Автор идеи, автор сценария, режиссер **Мэтт Майелларо**
Williams Street
США
2005— 2007

Действие происходит в аду, укромном, как закрытый файл Microsoft Word. На желтом реактивном самолете, перевернутом вверх колесами, въезжают Пол-литровая мышь Фитцджеральд и Друган. Страшный грохот, что-то горит, какой-то плохо нарисованный человечек умирает, не успев подумать: «Ни фига себе за пивом сходил!»

М ы ш ь (*большая, зеленая и прямоходящая, хотя сейчас вообще-то лежит*). Друган, Друган! Что происходит? Где мы? И где все? О, голова моя, мой мозг, мое... пиво! (*Ловко достает откуда-то бутылку, пьет, одновременно стреляя в разные стороны из пистолета. Удовлетворенно чмокает.*)

Д р у г а н (*похожий на шиншиллу зверек с реактивными двигателями в задних лапках и лазерами в глазах, постоянно подпрыгивает и визжит*). И-и-и-и! И-и-и-и!! И-и-и-и!!!

М ы ш ь. Что ты говоришь? Все закончилось? Нас закрыли? Всего два сезона? Низкий рейтинг? Не может быть!

Д р у г а н. И-и-и-и! И-и-и-и!! И-и-и-и!!! И-и-и-и! И-и-и-и!! И-и-и-и!!!

М ы ш ь. Знаю, знаю, не надо было в середине сериала разрезать пополам голову Продюсера, а в конце засовывать в эту голову Руку, которая им манипулирует: возможно, кто-то из студийного начальства обиделся. Но ты прав: наша история выглядела слишком безумно, почти никто ничего не понял. Хотя у нас есть преданные фанаты, которые все еще спорят, что все это значило. Ты мог бы даже не упоминать «Матрицу» братьев Вачовски и «Темный город» Алекса Пройаса, Дэвида Линча, Роберта Шекли и Филипа К. Дика, теорию относительности и все, что было написано

и снято о параллельных реальностях, паранойе, теориях заговора, тайных агентах, амнезии, опасных экспериментах спецслужб, лабораторных мышах и сдвигах во времени. Скажи-ка лучше, у кого еще секреты мироздания оказывались зашифрованы в детских каракулях, ну типа таких, как вот те, что были вокруг нас? Весь этот картонный городок, Акула, замерзший телефон и какая-то фигня в виде глаза.

С таинственным электронным звуком, как в сериалах про инопланетян, из ниоткуда появляется Золотой Джо — рэпер-чебурашка с единственным зубом, на котором отпечатан знак $.

З о л о т о й Д ж о (*орет*). Вот это был бред, я вам доложу! (*Исчезает с тем же таинственным звуком.*)

М ы ш ь (*глядя на то место, где только что был Золотой Джо*). Вот в чем фокус убедительно выдуманных вселенных, как бы дико они ни выглядели: кажется, еще чуть-чуть, и окончательная тайна раскроется, среди ложных намеков сверкнет единственно верный, выпадет ключ от всех дверей, и стройным, логичным до последней кляксы станет мир не только внутри экрана, но и снаружи — в этой комнате, за ее окном. Вы не успеваете заметить, как начали отождествлять себя с героем, даже если это большая зеленая мышь-анархист с амнезией и алкогольной зависимостью. (*Достает еще одно пиво, выпивает, выбрасывает бутылку.*)

Медленно, помогая себе плавником, вползает Акула — синяя, довольно крупная и, в отличие от прочих действующих лиц, неплохо прорисованная. С третьей попытки забирается на конторку с табличкой Prez и устало зажмуривается.

А к у л а. Да кому интересно смотреть, что ты тут вытворял. Я нанял тебя, чтобы ты встретил моего партнера Квадратного Бизнесмена и отвез его на «Сыр Индастриз». Вместо этого ты отвез его на порностудию, где он снялся в своем первом порнофильме, и теперь история кино обогатилась выдающейся сексуальной сценой с участием розового квадрата и отдаленно напоминающей пупса каляки-маляки. Да уж, спасибо. Просто замечательно. Потом ты ограбил банк, ударился в саморефлексию, подружился с каким-то отребьем, а под конец устроил революцию.

М ы ш ь. Нет, я этого не делал.

А к у л а. Что же ты делал?

М ы ш ь. Я делал только то, что хотел.

А к у л а. Вот-вот, совсем как тот тип, Мэтт Майелларо, который отвечает за весь этот мультяшный балаган и считается тут режиссером. Он тоже делал только то, что хотел. Сочинил мир, похожий на рисунки пятилетнего ребенка, и тут же, в первых двух сериях закидал его прикольными бомбочками, даже не подумав, что персонажи, которых он уже разнес на атомы, могут еще понадобиться. Лучше бы играл у себя в подвале на гитаре.

Незаметно появляется Квадратный Бизнесмен — розовый квадрат в массивных очках. У него нет глаз, что становится видно, когда он снимает очки, которые ему нечем снимать, потому что у него нет рук, но все это не является для Квадратного Бизнесмена проблемой, потому что он очень богат. Очевидно, любое физическое действие он осуществляет как банковскую транзакцию.

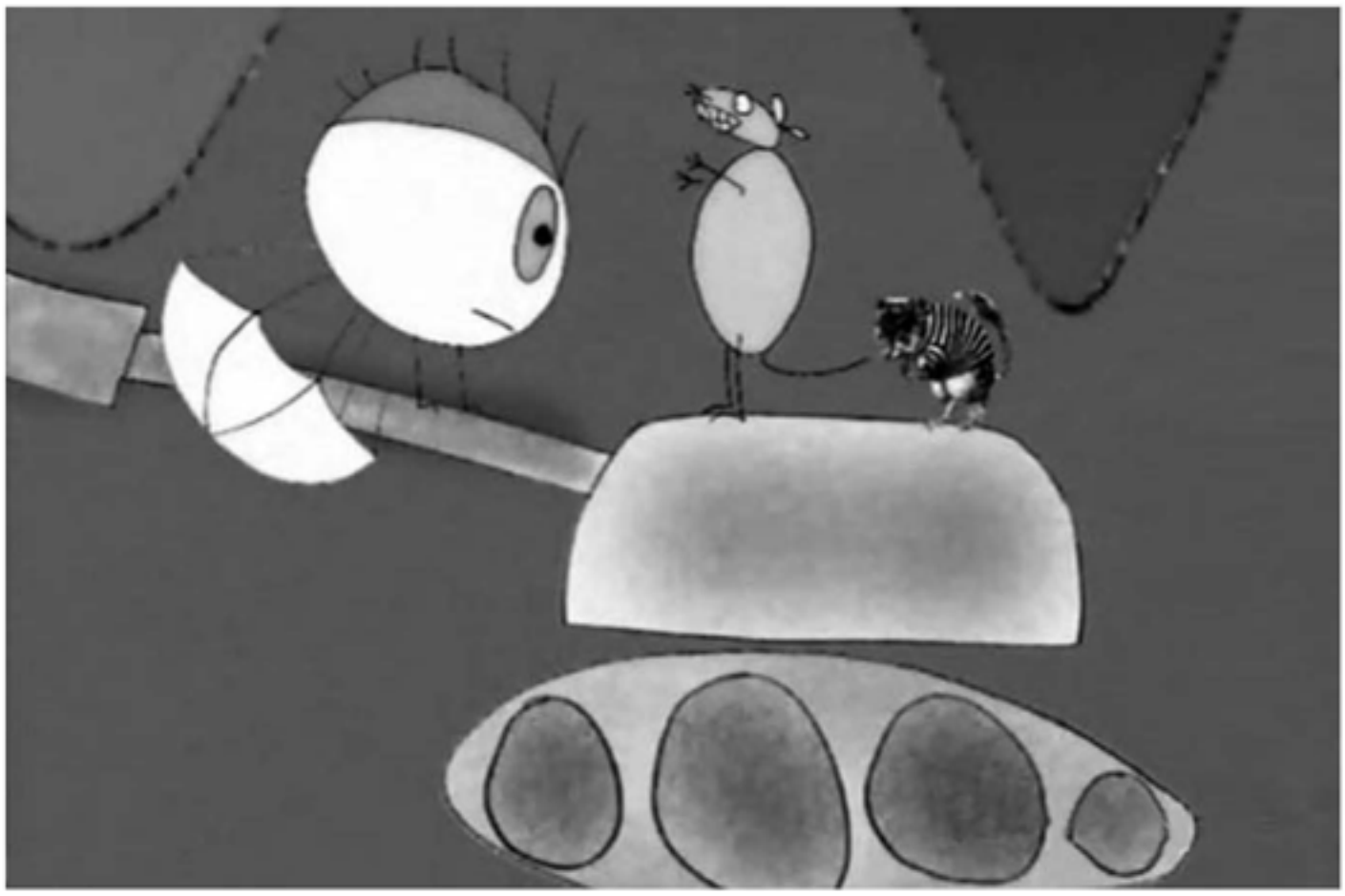
К в а д р а т н ы й Б и з н е с м е н. Вот именно, он анархист, вы в курсе? Или дадаист. Не помню, кто. И те, и другие бедные. И все они плохо кончили, вспомните хоть Альфреда Жарри, который придумал театр абсурда больше ста лет назад: уже он плохо кончил. Зато я, как вы понимаете, слишком богат, чтобы плохо кончить.

А к у л а. Мы все тут слишком символичны и универсальны, чтобы плохо кончить. Типа как всякие Арлекины и Панталоне в комедии масок. Но мне-то что. Я вообще пуленепробиваемый. Я тут все контролирую.

На стене бестолково топчется механический Жучок. К нему угрожающе ползут Часы.

А к у л а (*Жучку*). Я все еще смотрю, как ты не устанавливаешь видеокамеры, которые я велел тебе установить.

К в а д р а т н ы й Б и з н е с м е н. Ни фига ты не контролируешь. Думаешь, вот эти Часы, которые всегда показывают 2:22 и умеют внезапно телепортироваться, станут тебя слушать? Спецслужбы всегда преследуют свои цели, не обольщайся. Часы не станут для тебя травить кого попало часовым газом, который вызывает дислексию, сбои мышления и восприятия. Ты хоть знаешь, что такое дислексия? Я так и думал, что не знаешь, потому что ты ту-



«Пол-литровая мышь»

пой, как все вы в этих служебных кабинетах, — только избирателей надувать умеете.

А к у л а. Заткнись. Ты часовщик, что ли? Вот и я не часовщик. При чем здесь политика? У нас тут вроде как пародия на шпионские фильмы о потерявшем память секретном агенте, возможно, жертве тайных экспериментов, как мышь какая-нибудь для опытов. Слышишь, Мышь? Понял шутку?

М ы ш ь (*в прострации*). Иногда мне кажется, что меня откуда-то выдернули. У меня в мозгу возникают какие-то обрывки воспоминаний, как будто у меня была семья... И что это за удостоверение под номером Q-109? Вы смотрели, кстати, фильм «Идентификация Борна»? Этого Борна случайно звали не Фитц?

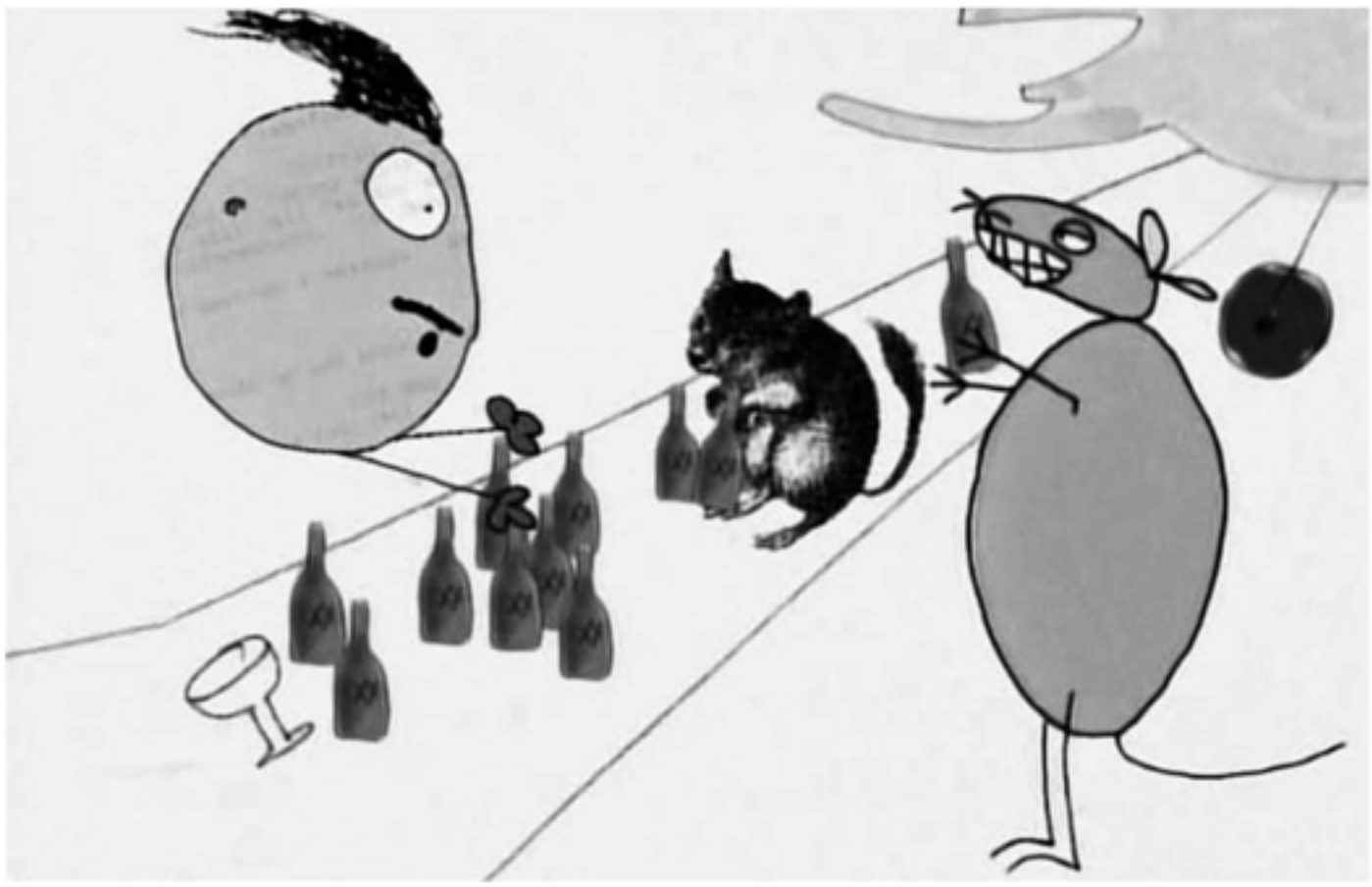
Наигрывая кантри на гитаре, входит Петух — фермер с куриной лапой вместо одной руки и протезом-крюком вместо другой.

П е т у х. Да мало ли как его звали. Откуда мне знать? Я ж просто корндоги выращиваю, я не какой-нибудь безумный ученый из комиксов, как можно подумать, глядя на этот крюк. Только не надо во всем усматривать какие-то символы. Хотя они есть. Ты не думал, Фитц, что призрачная фигура из твоих воспоминаний — это подсознательный страх тотального контроля? А демон Амалох, которого разбудил на кладбище маленький киллер Пронто, — символ полной потери контроля, ведущей к разрушению? И что между этими двумя страхами и протянут сюжет сериала. И что тут слишком уж много двойников. У Глаза есть злой Глаз-близнец, у бармена Роды — металлический муляж-двойник. Да и другие тут все больше по парам. Мышь и Друган. Акула и Квадратный Бизнесмен. Петух и Паук (ну, тот, знаешь, который на пианино играет). Копарахис и Золотой Джо — кстати, напомни, зачем ты хотел сделать муляж его головы?

Появляется женщина в синей кофте, издавая громкий сигнал, похожий на пароходный гудок. Все вскакивают. Женщина пытается скрыться, превратившись в мужчину, но Друган с визгом подкатывает ей под ноги жареную индейку, и она начинает быстро и неконтролируемо переходить из женской ипостаси в мужскую и обратно.

П е т у х. Ну, вот тебе самый наглядный пример двоичности — Муженщина.

М ы ш ь. Думаешь, все это имеет какой-то глубокий смысл?



«Пол-литровая мышь»

З о л о т о й Д ж о (*внезапно появляясь*). Да ни фига, братан! (*Снова исчезает.*)

М ы ш ь. Ведь если разобраться, двоичный код легко накладывается на весь сериал, помечая ключевые оппозиции: анархия — контроль, реальность — иллюзия, живое — мертвое, добро — зло, есть пиво — нет пива.

Внезапно включается знойное танго, крутится патефон, откуда-то появляется красный зонтик с четырьмя ногами, достает хула-хуп и начинает танцевать, хлопая глазами и пытаясь привлечь внимание Другана.

А к у л а (*ехидно*). Смотрите, как трогательно! Просто архетипический образ обожателя. Не добившись взаимности, он начинает преданно служить нашему маленькому другу. А Мышь беззастенчиво эксплуатирует его, используя в качестве средства передвижения или аварийного тормоза. Вот так любовь и дружба приводят нового парня в возглавляемый Мышью лагерь Добра. Ну-ну.

З о л о т о й Д ж о (*появляясь вместе с Укуренным полицейским, дымящим марихуаной и похожим на голубой арахис*). А мы за Добро, потому что любим побухать в хорошей компании!

К в а д р а т н ы й Б и з н е с м е н. Вынужден напомнить вам, джентльмены, что когда вы наконец протрезвеете, то обнаружите всю ничтожность и беспомощность попыток так называемого Добра противостоять реальной Власти и реальным Деньгам. Хотя бы потому, что действие сериала умещается в одну минуту. Все заканчивается, когда на часах 2:22 сменяется на 2:23. Финальная серия «Пролегомены» (вы в курсе, что это «введение», «предварительные объяснения»?) переносит нас в параллельную реальность. Можно отрицать ее первичность или главенство на основании того, что она располагается внутри гриба. Однако факт: мы с Акулой, а также некоторые из вас имеют в ней человеческий облик, а Мышь и Друган находятся в искусственной коме. Таким образом, мы с Акулой (конечно, в основном я, потому что Акула тупой) контролируем обе реальности.

М ы ш ь (*почти теряя сознание, но успевая дотянуться до пива*). И все равно есть что-то, вам неподвластное.

Д р у г а н (*подпрыгивая и безжалостно пиная Мышь*). И-и-и-и! И-и-и-и!! И-и-и-и!!!

М ы ш ь (*отхебывая пиво и приходя в себя*). Ты прав, Друган. С ловкой руки братьев Вачовски, запустивших в массовое сознание теории Бодрийара, сегодня в кино революция трактуется почти исключительно как борьба против разного рода виртуальной реальности, которая может быть сколь угодно комфортной, но никогда не заменит истину (что бы под этим ни подразумевалось) и настоящую жизнь. Эволюция от «Матрицы» к появившимся этой осенью «Суррогатам» говорит о том, что жанр остается актуальным, но вышел в тираж. А потому, хотя наша история временами откровенно пародирует «Матрицу», лучше зайти с другой стороны.

Д р у г а н (*подпрыгивает и трижды переворачивается в воздухе*). И-и-и-и! И-и-и-и!! И-и-и-и!!!

М ы ш ь. Вот это я и имею в виду. Ты тоже вспомнил авангардный «Предел контроля» Джима Джармуша? Да-да, загадочный киллер-одиночка путешествует по Испании, получая инструкции от связных из мира искусства, науки, кинематографа, музыки и галлюциногенных наркотиков. В конце пути его ждет надежно охраняемый секретный бункер, куда герой проникает, «используя воображение», и убивает могущественного Американца, считающего (совсем как Акула и Квадратный Бизнесмен), что он контролирует реальность. Из многочисленных трактовок фильма самой популярной была версия о заговоре творчества против коммерции, воображения против рацио. Но давай-ка уточним, что создание условного, целиком состоящего из знаков, шаблонов и ритуалов мира, было для Джармуша не менее важным, чем финальное уничтожение контроля, освобождение и выход в реальность, не имеющую для художника самостоятельной ценности в отсутствие эстетической рамки. Чтобы выйти за пределы, надо сначала эти пределы установить. Чтобы уничтожить контроль, надо лучше всех овладеть искусством контроля. Тебе это ничего не напоминает?

Д р у г а н (*подпрыгивая*). И-и-и-и! И-и-и-и!! И-и-и-и!!!

М ы ш ь. Ты прав, в этом парадоксе западный авангард сошелся с восточными духовными практиками, и, конечно, «Предел контроля» похож одновременно на метафору творчества и на дзенский коан. Но ведь и наш друг Мэтт Майелларо временами маскирует за абсурдом чистый дзен. Вспомни, что я говорил в одной из первых серий о мастере спецэффектов, который работал над фильмом «Черные чудовища». Он лучший, потому что в фильме нет ни одного чудовища, а кажется, что есть.

Д р у г а н (*подпрыгивая*). И-и-и-и! И-и-и-и!! И-и-и-и!!!

М ы ш ь. Вот именно! Старина Мэтт сделал своего рода анархистский вариант «Предела контроля» еще тогда, когда не было никакого «Предела контроля». Алгоритм бунта художника против реальности у него тот же: создать очень убедительный условный мир, живущий по своим странным законам, чтобы разрушить его до основания. А затем?

У к у р е н н ы й к о п (*прокашлявшись*). Мрак над картонным городком рассеялся, адское пламя погасло, светит солнце. (*Патетически.*) Добро, блин, победило Зло! (*Вдруг растерявшись, вытирая слезы от едкого дыма косяка с марихуаной.*) Но кто же знал, что это так грустно.

НИНА ЦЫРКУН

Мир по Симпсонам

> Можете подергать меня за бороду — говорят, это приносит счастье.
>
> ***Мэтт Гроунинг в «Симпсонах»***

В декабре прошлого года «Симпсоны», празднуя рекорд долгожительства сериала в прайм-тайме, отмечали двадцатилетие существования в телеэфире. В числе прочих поздравлений в их адрес был получен один совершенно неожиданный знак внимания в виде хвалебной статьи в официальном органе Римской католической церкви газете L'Osservatore Romano, где, в частности, было отмечено, что, не будь этого сериала, «многие люди сегодня разучились бы смеяться». Успех сериала автор статьи объяснил «реалистичным и умным сценарием» и поблагодарил создателей за изображение того, как глава семьи Гомер все двадцать лет борется с собственной верой: «Как бы то ни было, Гомер видит в Боге последнее прибежище, хотя зачастую поминает его имя неподобающим образом. Но это невеликий грех, главное, что они оба хорошо знают о существовании друг друга». И это сказано про Гомера, признавшего, что с Иисусом у него отношения не складываются, про Гомера, обронившего: «Разбирая счета за дом, я случайно обнаружил, что Бога нет!», про Гомера, дочь которого, разочаровавшись в христианстве, обратилась в буддизм, а сын обещал поверить в Бога, если его заберут из военной школы, и озорничает в образе младенца Христа, превращая вино в руках плотника Иосифа — Гомера в воду.

Так что не надо высокомерно смотреть на «Симпсонов» просто как на забавную комедию, подсмеивающуюся над средним американцем, этим хранителем цивилизационных кодов. Это ис-

«Симпсоны» ***(The Simpsons)***
Автор идеи **Мэтт Гроунинг**
20th Century Fox Television/ Gracie Films / Film Roman Productions
США
1987—2010

тория с героями, которым их создатель, умнейший Мэтт Гроунинг не зря, наверное, дал имена своих родителей и ближайших родственников; история Гомера Симпсона, которого в 2005 году журнал Men's Health признал философом десятилетия. (А философия Лизы Симпсон легла в основу курса для юных христиан.)

Депутаты нашей Госдумы до объективности и вкуса Ватикана не поднялись. С их подачи три года длился процесс по иску одного адвоката к компании Рен ТВ с требованием запретить показ «Симпсонов» за пропаганду «жестокости, насилия и гомосексуализма». А в 2008 году представители некоторых религиозных организаций России потребовали лишить лицензии на телевещание канал «2х2», принявший эстафету «Симпсонов». К счастью, не только широкие народные массы поднялись на защиту сериала; руководитель службы коммуникации Отдела внешних церковных связей Московского патриархата священник Михаил Прокопенко заявил: «Я бы не сказал, что абсолютно все мультфильмы, которые идут на телеканале «2х2», являются безнравственными... Там есть мультфильмы, которые можно назвать даже христианскими, пропагандирующими семейные ценности, — тот же мультсериал «Симпсоны», который я, например, очень люблю».

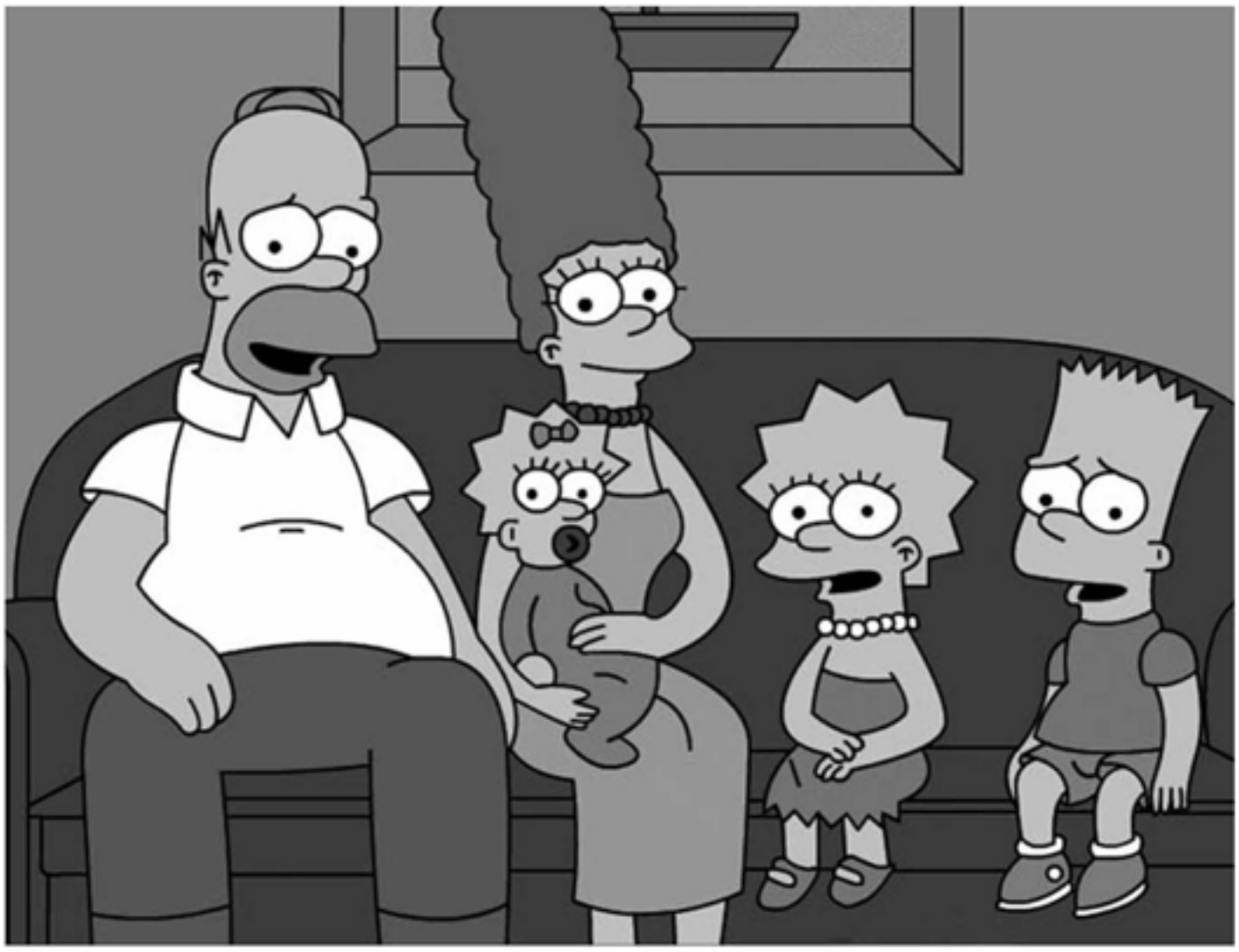
В самом деле, трудно найти другой пример такой накрепко сцементированной семьи, кодекс которой представляет собой полный набор семейных ценностей в широком разбросе откристаллизованных моделей, вряд ли характерных для одних только средних американцев. Эти ценности легко приобретаются и легко утрачиваются в зависимости от ситуации: Гомер пытается устроить свадьбу индийца Апу в духе национальных традиций, а Лиза, начав изучать итальянский с помощью Милхауса, освоив язык, гоняется за ним с проклятьями, как темпераментная итальянка.

Быт Симпсонов — непрекращающийся ряд скандальных происшествий с последующим восстановлением относительного порядка. Нарушителями спокойствия обычно выступают ленивый и безответственный обжора Гомер и сри-

сованный с комикса про Дениса-Угрозу десятилетний Барт. Поставленный следить за безопасностью атомной станции Гомер, как типичный представитель среднетрудящегося американца, — пример вопиющей дисфукциональности идущей в распыл экономики. На вопрос же его жены Мардж, почему он никогда не доводит до конца ни одно дело, «лучший философ десятилетия», расплевавшись с протестантской этикой, хладнокровно отвечает: «Зачем? Все равно умрем». Что касается его отпрыска, то даже благовидные побуждения со стороны Барта создают ситуации, грозящие опасным исходом. Вот, к примеру, он решил попробовать себя в качестве автора комиксов и по обыкновению не пощадил родного отца, создав жутковатый образ монстра «Папа зол», устраивая папеньке смертельно опасные ловушки и делая его посмешищем Спрингфилда.

Охранительный (Мардж), разумный (Лиза) и умиротворяющий (Мэгги) пафос обеспечивает женская часть семейства. Такой расклад обрисовался двадцать лет назад, на волне феминизма; в одном из эпизодов на площади Спрингфилда собираются все родственники Симпсонов, и оказывается, что самая удачная карьера, которую удалось сделать родичу Гомера, — халявщик, без приглашения гуляющий по презентациям, зато родственницы Мардж — все как на подбор адвокаты, психоаналитики, врачи и ученые. В отличие от мужа, у которого руки-крюки, Мардж легко овладевает разными профессиями, в том числе сугубо мужскими, вроде плотницкого дела, но закосневшие в предрассудках жители города не желают поручать ей свои заказы, и Мардж приходится прятаться за спиной Гомера. Однако феминистский пафос не засел занозой в головах сценаристов и не превратился в демонстрацию женского гендерного превосходства. С годами выяснилось, что благочестивая Мардж все же не святая — в одном из эпизодов она чуть не спилась, а ее добродетельная и предельно честная дочь Лиза способна по-черному позавидовать нечаянному успеху брата на музыкальном поприще, а однажды пошла на обман, чтобы завоевать грант для своей школы — правда, обе вовремя спохватываются и благополучно исправляются.

Для Гомера не проблема заснуть на рабочем месте, где он следит за состоянием безопасности АЭС, после чего спешит в бар наливаться пивом Duff; он не прочь стянуть что-нибудь у соседа Неда Фландерса, тащит что плохо лежит с работы и не гнушается пивной кружкой из бара; он то и дело хватает за горло Барта, со зверским выражением лица принимаясь его душить, а если признается ему в любви, тут же добавляет: «Будь ты проклят!» Но когда святой Петр отправляет его от своих врат вниз на Землю, чтобы составить список добрых дел, бросается сынку на помощь, увидев, как его тузит старше-



«Симпсоны»

классник. Вообще, Гомер делает добрые дела только по недоразумению — например, подхватив орущего младенца из летящей по лестнице коляски[1] (младенец раздражает его своим криком). Но как раз в этом и состоит его неприметная «христианская добродетель» — Гомер совершает добро, не подозревая о том, как он сам в эти минуты богоугоден.

Каким бы ни видела Гомера христианская церковь, его все же нельзя воспринимать как эдакого латентного фундаменталиста: подворовывая у ближнего своего, Неда, он слишком явно издевается над заповедью «не укради». А когда в доме прорвало трубу, Гомер решил поселиться с семьей и собакой в церкви, устроив двухдневное новоселье, во время чего, по словам добропорядочного прихожанина Неда, они «нарушили все заповеди».

Создатели «Симпсонов» декларативно оперируют шаблонами ситкома (инфантильный, неудачливый глава семейства, не в меру деятельная мамаша-наседка, дети — один хулиганистый, зато другая умница), но исполняют на тер-

[1] Понятно, что тут мы имеем дело с аллюзией на «Броненосец «Потемкин», и это не единственный шедевр, который приплели к истории Симпсонов. «Гроздья гнева», «Последний выход в Бруклин», «Бэтмен», «Повар, вор, его жена и ее любовник», «Убить Билла» и даже артхаусный «Дом из песка и тумана», а в роли «возвращающейся мумии» выступил Ленин: узнав о падении Берлинской стены, он восстает из стеклянного гроба в мавзолее. «Гражданина Кейна» тут мало-помалу воспроизвели практически целиком. Цитаты, оммажи, парафразы фильмов, песен, реальных лиц (от трех «битлов», Мика Джаггера, Кита Ричардса и Ленни Кравица до исторических и современных президентов) и событий пронизывают всю ткань сериала, который образует настоящую энциклопедию американской жизни в тесном переплетении действительности и ее отображений. (*Прим. автора*).

ритории масскульта явно подрывную роль. Достаточно вспомнить, как Лиза обнаруживает, что легендарный основатель города Джебидайя Спрингфилд был на самом деле не героем, а пиратом, покушавшимся на жизнь Джорджа Вашингтона. Сериал изначально и последовательно делается с леволиберальных позиций, предполагающих критический пересмотр устоявшихся представлений о национальном характере и базовых ценностях, — восьмилетняя прогрессистка Лиза, к примеру, ратует за легализацию однополых браков. Правда, здравый смысл подсказывает, что упертая радикальная ревизия и политкорректность без берегов рано или поздно неминуемо доведут до абсурда. В одном из эпизодов Барт заглядывает в будущее, где его встречают выходящие из косметических салонов дамочки с пушистыми хвостами и плакаты: «Голосуй за обезьяну — не пожалеешь!»

Так или иначе первой мишенью стала протестантская этика как основа и двигатель капитализма, выдвинувшая на первый план такие добродетели, как труд и прагматичная мобильность. Ни то, ни другое ни в коей мере не характерно для Гомера Симпсона. Хотя возможно, что известная деградация Гомера связана с годами стабильности и инерционного паразитирования; с началом кризиса не только в его характере, но и в раскладе семейных ролей произошли внезапные перемены. В восемнадцатом сезоне Барт по рекомендации психоаналитика стал играть на ударных и обнаружил незаурядное дарование. Но вот он сломал руку, и, чтобы ее как следует вылечить, нужны семьдесят восемь тысяч долларов. «Легенды джаза» устраивают в его пользу благотворительный концерт, но деньги Барт отдает на приют для животных имени Лизы Симпсон, которая лечит зависть к успеху брата тем, что подбирает брошенных зверей. Гомер, разгневанный наглостью отвязного шпаненка, который выкрал у Лизы игрушечную кухню, взял его за грудки и оттащил в участок. Потом он стал свидетелем грабежа в лавке индийца Апу и, преодолев природную трусость, обдал налетчика какой-то ядовитой гадостью.

Гомер вошел в азарт гражданского поведения — защиты горожан, вконец раздухарился и решил основать охранное агентство «Спрингщит», чтобы рационально «совместить защиту людей с желанием над ними поиздеваться». Дальше по сценарию, пародийно используя трафаретный образ италоамериканца-гангстера (в данном случае пошел в ход антропоморфизм Джо Мантеньи как героя «Крестного отца-3»; он уже в пятый раз присоединился к «Симпсонам» в образе Толстого Тони) и открыто наплевав на политкорректность, авторы натравливают на Гомера банду итальянцев головорезов. Тот собирает «пресс-конференцию» в церкви, ища защиты у земляков, но добрые прихожане честно расписываются в собственной трусости, и в итоге несчастный Гомер выходит во двор под наведенные на него дула револьверов. Естественно, в последний момент приходит спасение: невидимый снайпер положил всю превосходящую силу противника. Но кто же спаситель? На сцену является шериф, но оказывается, что у него отняли и револьвер, и значок, и он тут ни при чем. А стреляла из окна своей спальни не вынимающая из ротика соску крошка Мэгги, младшая дочь Симпсонов.

Традиционная для классического (эпохи Джона Уэйна) и постклассического (эпохи Клинта Иствуда) опорная для американского кино схема с героем-одиночкой, ведущим единоличный бой с преступностью, проверена опытом и признана несостоятельной (мене, мене, текел). Но семейные ценности действительно торжествуют. В эпизоде, когда Барт наелся ядовитой рыбы фугу и врач определил ему жить только сутки, он составил список последних дел, куда включил три важнейших пункта: снять Мардж на видео, поговорить по душам с Бартом и послушать, как Лиза играет на саксофоне. А в нескольких эпизодах последних сезонов Симпсоны не просто признаются в любви друг к другу, но и чем-то жертвуют ради близких. Если правда, что семья — первая ячейка государства, то будущее у страны все-таки есть.

Действие сериала разворачивается в типичных условиях ситкома, но благодаря беспредельным возможностям анимации постоянно выходит за пре-

делы дома, бара или школы. Симпсоны побывали почти во всех странах мира, да и сами окрестности вымышленного городка Спрингфилда (это название встречается в половине штатов) являют собой географическое чудо, где соседствуют горы, морское побережье, пустыня и равнина с умеренным климатом (не говоря уж о том, что в городе с тридцатитысячным населением есть даже свои «Маленькая Италия» и «Маленький Бангкок»).

Благодаря телевизору, у которого они усаживаются в начале каждого эпизода, Симпсоны связаны не только с шоу клоуна Красти, но со всем миром, а силой изобретательности сценаристов они попадают в ситуации разных жанров. Традиционным стал, например, ежегодный трехчастный эпизод с Хэллоуином, забрасывающий семейство в хоррор, sci-fi и в мистику и, как правило, пародирующий фрагменты знаменитых фильмов в этих жанрах. В семнадцатом сезоне мистический ужас на Спрингфилд навели марсиане; Лиза успокаивала горожан — это, мол, шутка Орсона Уэллса, однако сам режиссер явился, чтобы сказать, что он тут ни при чем — зеленые триподы в летающих тарелках на самом деле высадились в окрестностях города. Ну а те, деловые ребята с быстрой походкой, удивляются, почему жители Спрингфилда не радуются их вторжению — ведь они появились вовремя, чтобы остановить людей, которые «работали над оружием массового уничтожения». Прозрачный намек на войну в Ираке развернулся дальше в масштабную сатиру на армию, где, кстати, все командиры — от сержанта до генерала — вылеплены по тому же анимационному лекалу, что и директор начальной школы Скиннер.

Рекрутеры, прибывшие в Спрингфилд, обнаружили, что «даже самые тупые в этом самом тупом городе слишком умны, чтобы записаться в армию». Все-таки один не слишком умный нашелся — Гомер, которого вместе с группой полных дебилов не послали в «горячую точку», а отправили на учения в родной город. Гомер решил уйти в бега, и на его поимку были брошены танки и вертолеты — операция обошлась в полсотни миллионов долларов, но Гомеру удалось выйти из схватки победителем. Однако его соседи на себе испытали военную мощь США, оказавшись в шкуре мирных жителей тех стран, куда по воле обстоятельств впутались их соотечественники.

В отличие от сериалов с живыми актерами, у «Симпсонов» нет проблем с героями, которых по разным причинам и разными способами приходится выводить из сюжета. Более того, тут персонажи на протяжении всех двадцати лет остаются внешне неизменными — не взрослеют, не стареют. Время, однако, идет, ставя их в новые ситуации, заставляя обновлять язык. Тем самым обычное вечное варево — цикличное мифологическое время сериала, — как жерло вулкана, извергает из себя текущее историческое время, в котором, правда, живут только главные герои — сами Симпсоны. Оставаясь все теми же внешне, они меняются, усложняются и преподносят нам сюрпризы. Действительно неизменными оказываются ходячие воплощения тех мишеней, в которые нацеливают свои стрелы леволиберальные создатели сериала: акула капитализма Монтгомери Бернс, школьный директор-дуболом Скиннер, бесполезный на своем посту шериф Уигтам (у которого значок заплыл жиром), нетерпимый к другим религиям преподобный Лавджой, жадный и беспринципный хозяин бара Мо и отъявленный циник мэр Куимби. Если по ходу сюжета они попадают в необычные обстоятельства, то получают соответствующие маски. В эпизоде «Рождественские истории Симпсонов» Бернс становится царем Иродом, Мо — предателем, владельцем гостиницы в Вифлееме, который, ссылаясь на отсутствие мест, отправляет беременную Марию — Мардж в хлев, а Уигтам возглавляет римских солдат, отправленных Иродом на избиение младенцев.

Несмотря на предостережение, появляющееся на канале «2х2» перед показом «Симпсонов», что зрителям до 14 лет смотреть сериал не рекомендуется, не знаю, как у нас, а в Америке его смотрят и шестилетние, не говоря уж о взрослых с самым разным IQ. Это ли не показатель той универсальности, которая завоевала американской экранной продукции весь мир.

Кукрыниксы.
Иллюстрация
к повести
Н. В. Гоголя
«Вечера на хуторе
близ Диканьки».
Фрагмент.
1934

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

Где-то там, за морем-океаном

Мейнстрим — торжествующая сиюминутная норма, золотая середина, сочная сердцевина искусства, иными словами, мода, за которой все следят, не обязательно с вожделением, но с интересом.

Мейнстриму, как воздух легким, необходим средний класс — тогда касса дышит.

Нечистая сила растащила нацию по полюсам. Слишком велика была скорость вращения «чертова колеса» советской истории. Теперь: 20 процентов населения прозябает за чертой бедности. С другой стороны, где-то рядом, не покладая рук, сцепив золотые зубы, трудятся сто тысяч долларовых миллионеров. Чем больше разговоров (и подзаконных актов) о централизации власти, тем острее присутствие хаоса — социальная ткань распадается на фрагменты, как труп. Российское общество лишено сердцевины, поэтому оно бессердечно... Всей нашей державной мощью мы въехали то ли в набоковский, то ли в гоголевский мир зыбких вещей, пограничных состояний, искаженной морали, в мир, где бесовские гримасы похожи на дежурную улыбку официанта или продавщицы в супермаркете — так они ординарны.

А ведь абсурдный процесс над Ходорковским и Лебедевым — это и есть набоковское «приглашение на казнь», фарс и пародия рядом с личной трагедией умного человека. Писатели думают, что они вольны свободно и безответственно фантазировать, а жизнь бесстыдно подсматривает за ними, обезьянничает, заимствуя сюжеты и даже стилистику.

Какая страна — такой и мейнстрим.

Общество, которое, поддавшись насилию, деградировало этически, обречено деградировать эстетически. Уже поэтому консервативная атака на артхаусную чернуху некорректна. Есть эпохи, когда поэзия и правда несовместимы. Вернее, совместить их умеет только парящий над схваткой великий поэт. Такой, как Андрей Платонов, как Иосиф Бродский — матерок и феня в его стихах никого не коробят... А чернуха — это не декадентские упражнения на потребу европейским кураторам, как думают многие. Эти мыслеформы порождает *она* — русская мать-тьма, та депрессивная атмосфера, которой мы дышим по милости угрюм-бурчеевых. Просто молодые художники острее на эту злую вонь реагируют — у них еще недостаточно материала для личной башни из моржовой кости.

Внутри чернухи тоже есть скрытое жанровое разнообразие. Фильм «Волчок», например, тяготеет к социальной рекламе типа «Пьяная мать — горе

семьи», а «Бубен, барабан» — через символизм, притчевость а-ля Миндадзе — к позднему Иоселиани. Как ни крути, разница все же существенная.

«Интеллигенция — не мозг, а говно нации» (Ленин). Точно сказано — в смысле самохарактеристики тирана, готового сожрать, а потом спустить в унитаз элиту подведомственного народа. Под этим людоедским афоризмом охотно подписались бы и усатый, и Мао, и Пол Пот. Сегодня в Кремле чувствуют, видимо, точно так же, только «озвучить» этот вопль боятся. У пацанского Сатурна кишка тонка.

Продукт мейнстрима, сваренный внутри одной культуры, легко может оказаться авангардом для другой. Достаточно вспомнить, как воспринимали фильмы Альфреда Хичкока критики «Кайе дю синема». Или бурный успех в Германии нашего женского «криминального чтива» — Дашковой, Марининой и т.п., там их всерьез приветствуют как продолжательниц славной традиции Ф.М.Достоевского... Вероятно, пора актуализировать тезис Бахтина о том, что культура всегда располагается на границах: между богами и людьми, народом и властью, природным и искусственным. На нашу беду постсоветская цивилизация — это зона из «Сталкера», где надежных правил и устойчивых границ не существует.

Жанровое кино бывает в обществах, где понятен жанр самой жизни. У нас же — имитация демократии, имитация права, милиция страшнее бандитов, контролеры и ревизоры — худшие воры.

Грязь на российских обочинах и опушках, как и грязь на экранах, — это и есть манифестация душевной нечистоплотности, которая из кожи вон лезет, чтобы окончательно стать нормой.

У вольных импровизаций есть одна неприятная особенность — рабская зависимость от случайно подвернувшегося слова. Пустяк определяет, чем обернется потом пустота. Возьмем, к примеру, нашего премьера. Вот сидит он в центре русского космоса, в капсуле вместо трона, в телестудии на канале «Россия» и рассуждает о белых алтайских барсах, об амурских тигрятах, китах, о белых медведях — на губах его полуулыбка портнихи, зажавшей во рту булавки, — премьер призывает свой дикий, подчас кровожадный народ сохранять эти виды, лелеять, поскольку они исчезают. Обаятельный парень, гуманный, простой, терпеливый. Однако ты слушаешь, и в голове зарождается мысль: ущипните меня, уколите английской булавкой, надо срочно проснуться: начальник, вообще-то, в курсе, что в его государстве продолжительность жизни мужчины — пятьдесят с хвостиком?

«Море любви». Египетская цензура безжалостно выстригла все без исключения поцелуи и страстные объятия Аль Пачино и Эллен Баркин, из-за чего фильм не только пострадал в психологии, но стал, мягко говоря, странным. Садизм, выстрелы в голову и трупы остались на своем законном месте, а вот море любви куда-то испарилось или ушло под землю к чернокожим нью-йоркским гномам. Ханжество традиционной культуры и ее бессознательная некрофилия всегда идут рука об руку. Может быть, дело в параноидном преодолении тела, в желании унизить и растоптать мерзкую плоть? Но в таком случае «истинно верующий» топчет божественный замысел, клевещет на мир, богохульствует. Хочется спросить: если вы искренне презираете плоть, зачем вы рожаете детей?

С культом насилия на федеральных каналах может соревноваться разве что культ лицемерия. Из моего фильма «Человек, который знал все» вырезали абсолютно невинные садо-мазо-эпизоды Суханова и Гусевой. Хотя трансляция на канале «Россия» была отнюдь не в прайм-тайм. Льщу себя слабой надеждой, что цензоры просекли (и вовремя пресекли) символический план этих сцен.

Странная новость: Бориса Акунина не пустили в Узбекистан. Писатель намеревался совершить путешествие в экзотический край, где происходит действие

его нового романа. В посольстве обещали все устроить: дорогого гостя встретят, поселят в лучшей гостинице, прикомандируют гида-телохранителя (акына по совместительству). Но тут возникла небольшая заминка: президент Ислам Каримов пожелали, чтобы автор рассказал, о чем, собственно, будет этот новый роман, причем в письменной форме. Странно, что не в трех экземплярах. Однако г-н Акунин вместо привычного для ушей «Узбекистона Кахрамони» «слушаюсь-чего-еще-изволите-ваше-превосходительство» сообщил через посла, что ничего рассказывать ни письменно, ни устно не собирается, что художественный замысел — вещь глубоко интимная и что академик, «отстаивающий интересы владельцев интеллектуальной собственности», должен бы это понимать. После чего последовал скандальный отказ в визе... Интересно: пожизненный президент испугался, что создатель Фандорина, пользуясь дедуктивным методом, откроет миру некие неочевидные злодейства, совершающиеся в его султанате, или просто задела строптивость «писателишки»? А может быть — совсем дикое предположение, — он читал переписку Чхартишвили и Ходорковского и решил так, как решил бы на его месте любой восточный деспот: «Пустячок, конечно, но Большому брату будет приятно».

Борис Акунин. Мне не нравится, когда мою пьесу интерпретируют, привносят в нее смыслы, которые я в нее не закладывал. Я воспринимаю это как отвратительное насилие над текстом.
Владимир Мирзоев. Ничего не поделаешь: живой спектакль без интерпретации невозможен. Пьеса рождается заново, в другом материале: слово соединяется с психофизикой актеров, с дизайном, музыкой и т.д. Твоя пьеса — это генетическая информация, отцовские хромосомы, но для того чтобы родился ребенок, нужна еще и мать. В данном случае мать многолика — это весь театр.
Б.Акунин. Мне не нужна мать! Я отдаю в театр готового ребенка и хочу, чтобы он был красиво и со вкусом одет-обут, причесан и накормлен.
В.Мирзоев. Честная иллюстрация — это, в лучшем случае, что-то вроде клонирования.
Б.Акунин. Отлично, меня устраивает клон.
В.Мирзоев. Значит, тебя устраивает халтура, имитация.

С тем, что хороший сценарий сегодня — большая редкость, никто не спорит, а вот почему это так? — в этом вопросе есть разночтения... Моя теория: талантливый автор в нашей реальности, как правило, аутист, его формирует отказ от участия в шулерских играх социума, движет им экзистенциальное отвращение. Глупо надеяться, что такое сознание будет работать на вход. Поэтому в сценаристы идут не писатели, а графоманы.

Володя Радунский, русский художник, живущий в Вечном городе, рассказывал про Марио Моничелли.

«Ему девяносто пять. Его часто можно увидеть в барах и тратториях в центре Рима — древний старичок, ветхий, но все еще обаятельный, с элементами личной магии и даже мачизма. Если к нему обращается кто-нибудь из журналистов, он начинает плакать в жилетку, горько жаловаться на жизнь: мол, я одинокий старик, некому подать стакан воды, материальное положение ужасное, еле-еле свожу концы с концами. Один мой приятель взял у него такое вот слезоточивое интервью, принес в редакцию киножурнала. Там почитали, смеются: все эти жалобы — «макароны альденте». Моничелли живет в шикарном палаццо, с молодой женой — во всяком случае, она моложе супруга лет на сорок. А свое состояние он приобрел в лихие 50-е, когда американцы гнали в послевоенную нищую Италию танкеры с зерном и немереные капиталы, чтобы СССР не успел поставить ногу — сапог на сапог. Из этих шальных денег финансировали знаменитый итальянский неореализм. Все снимали, как сумасшедшие, все, кому не лень, — деньги получить было очень

легко, даже без сценария. Конечно, в этом потоке не могло не появиться несколько шедевров... Потом Моничелли слетал в Союз, поговорил с вождем, как южанин с южанином, обаял Хрущева и договорился о закупках итальянского мейнстирма. А продюсером многих фильмов был сам ловкач Моничелли».

Самое сложное в достижении совершенства — это понимание любого пути как цепочки неизбежных и глупых ошибок.

В больших начальниках я был до смешного недолго — меньше года, одиннадцать месяцев, если точно. Резонов соглашаться на руководство театром было достаточно, причин катапультироваться из кресла худрука — еще больше. Но хочу рассказать не об этом... Пустяковый эпизод продемонстрировал — не кому-нибудь, мне самому, — что я не готов быть патроном.

Во время репетиции «Сна в летнюю ночь» за кулисами раздался женский вопль — в детективах этот крик называют «душераздирающим». Осекшись на полуслове, я поинтересовался, в чем дело. Роза (помреж) промямлила что-то малопонятное — она человек пожилой, и я пошел разбираться сам. Оказалось, истерикует женщина-пожарный. Кто-то из актеров закурил в неположенном месте, потом ответил ей невежливо — и понеслось, скандал вспыхнул и никак не утихал. Когда я пришел за кулисы, женщина-пожарный продолжала кричать. Я объяснил ей, что она мешает репетировать. Она отвечала в том смысле, что положила на меня и на мою репетицию с прибором. Форма была менее грубой — за тон и содержание отвечаю. Тогда я сообщил, что с завтрашнего дня она в театре не служит, и вернулся на свое рабочее место: столик, лампа, одушевленная коробка сцены... Прошел день, может быть, два. На служебном вахтерша предупредила, сверля меня кривым глазом: «Не прощайте Таньку. Будет просить, а вы не прощайте». Женщина-пожарный тихо вошла в мой кабинет, тихо присела на краешек стула и бледным голосом сообщила: ей очень нужны деньги, у нее больные ноги, а нервная система расшатана постоянной болью, она раскаивается, что причинила неудобства, и просит прощения за давешний инцидент... Я поинтересовался, где она трудилась раньше. «В Малом театре». — «Вот и попроситесь обратно в Малый, а у нас вам делать нечего. Вы не понимаете элементарных вещей: что такое театр, как важна театральная атмосфера». Я был вежлив, она не спорила, все так же тихо со мной попрощалась и вышла, прикрыв осторожненько дверь. Не могу сказать, что я в тот момент наслаждался своим олимпийским статусом. Я считал, что поступаю справедливо. И только год или два спустя, уже вернувшись на вольные хлеба, я вдруг неожиданно понял — мысль настигла меня в шесть утра, — что, конечно, нужно было поступить иначе: не по справедливости, а по-людски, по-христиански. Ведь эта несчастная просила прощения, а я тупо, бездарно разыгрывал босса, сурового вожака обезьян. Вот так, оказалось, что я не дорос даже до этой маленькой власти.

Володя Радунский:

«Приехав в 80-х в Нью-Йорк, я тут же попал прямиком в «Новое русское слово». О редакционной жизни замечательно написал Сережа Довлатов, но кое-какие подробности он опустил. Например, бессменный главный редактор и владелец газеты Андрей Седых, маленький женолюбивый еврей, был убежден, что где-то там, за морем-океаном, существует великий русский народ с богатырской душой — широкой, как сибирские реки, и нежной, как мех куницы, с этаким взрывным пугачевским темпераментом и необузданными страстями, при этом, само собой, богоносец. Седых презирал еврейскую эмиграцию (то есть всех нас) и души не чаял в местном дворнике Забире. Забир имел две или три ходки, был невелик ростом и тщедушен, но руки его, мускулистые, узловатые, волочились чуть ли не по полу. Когда-то Забир жил в СССР сиротой, воровал, сидел. И вдруг приходит малява от матери, которая во время войны оказалась перемещенным лицом, поселилась в центре

Нью-Йорка, устроившись по своей основной специальности — то есть дворничихой. Мать Забира мечтала видеть сына в Америке, и компетентные органы с радостью его отпустили. Кому он нужен, воришка-рецидивист?.. Забир, как многие блатные, был истериком и трусом. Мог пройти мимо, задев вас плечом — как бы случайно, — или сбросить на пол бумаги. Я однажды ему говорю: «Еще раз так сделаешь — убью». Он тут же пошел на попятную, разулыбался: «Володь, ты чего? Все в порядке, Володь!» Ну так вот: Седых любил распекать Забира у себя в кабинете. Вызовет его, посадит напротив на стул и начинает стыдить. Жалобы со стороны сотрудников поступали все время — дворник был исключительный хам, жлоб, мелкий пакостник. Седых был корректен: отчитывал Забира тихим голосом, интеллигентно, но тот в какой-то момент не выдерживал, вдруг взрывался, срывался со стула, будто с цепи, начинал орать, путая русские и татарские слова, брызгал слюной, рвал на себе рубаху. Разобраться в потоке сознания было нельзя, но Седых это совсем не смущало — он откровенно балдел. Он откидывался на спинку высокого кресла и умиленно закатывал восточные очи. Для него этот нечленораздельный ор, этот стон Калибана был, как доза, как музыка сфер. А сам голосящий Забир был живым подтверждением, что былинный народ еще существует.

Знакомый сюжет. Отец Михаил (Осоргин), настоятель храма на виа Палестра, относился к нам с тем же скрытым предубеждением и привечал всяких подонков: убийц, проституток. Его жена, Татьяна, любила говаривать: «Крестьяне бывают очень преданные». Для эмигрантов первой волны советская интеллигенция была наследницей тех инородцев-интеллектуалов, которые, по их мнению, погубили Россию. Потомки Голицыных, Трубецких, Волконских, увы, так и не поняли, что Россию погубили не большевики, а их отцы и деды — та самая безответственная, себялюбивая элита, что упорно не желала расстаться со своими привилегиями, со своим «исконным правом» властвовать и владеть. То есть не желала понять, что нация созрела для республики, для демократической конституции, для свободного, фермерского землепользования. Они разгоняли Думы первого и второго созывов, они сидели на своих необъятных землях, как собака на сене, отказываясь продать хотя бы часть государству, они затевали войны из «патриотических» соображений, а потом говорили, что во всем виноваты евреи и обманутая ими разночинная молодежь...»

Отец Михаил об одном из урок, прибившихся к римскому приходу (*почти восхищенно*): «А правда, в нем есть что-то жуткое?»

Читая Грегори Бэйтсона.

Сознание и эстетика (различение прекрасного и безобразного) возникают, как прыжок на следующий уровень, высший по отношению к разуму. Разум умеет оперировать только в системе полезное-бесполезное, приобретая по ходу учебы рефлексы, навыки, привычки, благородные и не очень, которыми, несомненно, обладают и животные. Значит, дверь в царство духа, дверь в осознание (самосознание), где обитают поэзия, философия, математика, открывает для нас воображение... Воплощение образа связано с системой символов или с языком в широком смысле слова. Можно вспомнить классическую триаду Ясперса: бессознательное — «я» — «сверх-я». На протяжении всей эволюции, как личной, так и видовой, мы накапливаем энергию, обменивая время на информацию, достраивая наше «сверх-я», чтобы в финале из матрешки физического тела появилось нечто совсем иное. Что? Душа? Духовная личность? Дальнейшая судьба нашего «двойника» скрывается в тумане телеологии. Индейцы считают, что нас поглощает Великий Орел. Им вторят суфии: капля наконец узнает, что она — всего лишь часть океана. В терминологии каббалы: человечество есть коллективная личность — Адам Кадмон. И миллиарды маленьких пьес, разыгранных нами на подмостках мира, — это фантазия одного Актера, ни больше ни меньше. Он же Драматург и Режиссер, и единственный Зритель. Остальное — иллюзия.

И М Е Н А

Хью Лори

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Хью Лори, доктор и джентльмен

Без малого тридцать лет британский актер Хью Лори играл все на свете и больше всего смешных чудаков, никогда не занимая первых мест в рейтингах и не считаясь премьером. А потом судьба сделала роскошный жест и преподнесла ему главную роль в сериале «Доктор Хаус», принесшую актеру мировую известность. За эту работу, восхитившую поклонников «мыльных опер», не стыдно и перед более компетентным зрителем: Лори проникновенно сыграл мизантропа и гения медицины, втиснув сложного человека в простой формат.

Хауса, увечного эскулапа среднего возраста, теперь называют секс-символом. Лори, благо воспитание позволяет, предпочитает перевести дурной физиологизм в более культурное русло. Обладатель «байронического шарма» — предлагает он. То есть одинокий, физически ущербный, несчастливый человек, терзаемый собственными демонами.

Как бы то ни было, термины масскульта Хаусу действительно не идут. Он тоньше, сложнее, интереснее. Британская душа с головы до пят, хоть многие и считают создателя Хауса американцем. Весь состоит из подтекстов. Привлекает той особой английской сдержанностью, за которой, невидимая, пылает душевная жизнь, распространяя тепло, распаляя воображение... Что ж там, за этим мундиром?

Ах этот дом, ах этот сад...

Сдержанность поверх сложной организации личности — своего рода национальный бренд, но первоначально она была чертой определенного социального слоя. Это аристократ, строитель империи, долгое время остававшийся ведущим социальным типом, ориентиром для всех слоев населения. С тех пор как этот класс сошел с исторической арены, мировоззрение «настоящего джентльмена» распадается, интригуя общество вопросом: что ж теперь там, за этим мундиром? Что ж эти принципы, традиции, установки — мимикрируют, ассимилируются, распадаются острыми осколками, задевая за живое?

Лори, во всяком случае, попал под этот камнепад, и осколки, обсыпаясь, прошлись по его судьбе — актерской, личной. И дело даже не в том, что традиции, манеры и приличия — это почва, на которой он вырос; связи с определенной культурой много тоньше. В силу многих обстоятельств он оказался открыт ей. И в силу семейной традиции, в числе прочего.

Джеймс Хью Кэлам Лори родился и вырос в Оксфорде, в традиционной шотландской пресвитерианской семье. Его родители не были религиозны, однако, сколько можно судить, в семье строго придерживались протестантской этики. Лори вспоминает, что превыше всего ценилась личная скромность,

стремление к успеху, комфорту, счастью, богатству не поощрялось. Это, может быть, частности, кальвинистская доктрина, однако, была усвоена целиком, как это, в общем, свойственно охочим до разных теорий рафинированным слоям общества. А она вся построена на ощущении мизерабельности земной жизни: человек предназначен для того, чтобы трудиться без устали, принимать нищету как должное и потом кануть навсегда в глубинах ада. Отсюда проистекает его печальный взгляд на жизнь, неумение наслаждаться сегодняшним днем. «Я часто вспоминаю сцену из фильма Вуди Аллена, — говорит актер. — Его герой из окна поезда смотрит в окно проходящего мимо состава. Люди там смеются, пьют шампанское, кто-то играет на тромбоне. Но Вуди в другом вагоне...» Какой бы стороной ни открывался Лори, повсюду вбиты колья кальвинистского воспитания: тут и комплекс вины, связанный с любыми земными радостями, и страх перед удачей и вообще положительным ходом вещей, и настроенность на несчастье. «Если у меня не застрял камень в ботинке, то я его туда положу. Возможно, в моем понимании счастье — это не быть счастливым. Это моя зона комфорта».

Флагманом нравственности в их семье была мать, платившая за свою неколебимую принципиальность многочисленными неврозами. Она умерла, будучи в ссоре со своим взрослым сыном, гневаясь на него из-за недостаточной твердости характера, неумения выбирать подружек и из-за еще каких-то прегрешений. Отец был совсем другим человеком, более широких взглядов, с интересной судьбой, истинно джентльменским характером — приятным в салонном общении и мужественным на поле битвы. Выпускник Кембриджа и отличный спортсмен (он занимался академической греблей), во время войны он служил в Судане, а затем выиграл первые послевоенные Олимпийские игры. Почти полвека он был врачом общей практики в Оксфордшире, всегда внимательным к пациентам, добрым и многознающим. «Нежнейшая душа», «чрезвычайно («патологически» — если цитировать точно) деликатный», очень здравомыслящий — так вспоминает о нем Лори.

Возможно, он не мастер объясняться в любви своим родителям, но штрихи отцовской судьбы пунктиром проходят по его собственной жизни. Хью успешно занимался греблей, став в 1977 году чемпионом Великобритании среди юниоров (его спортивную карьеру прервала в восемнадцатилетнем возрасте жестокая простуда). Память о спортивных победах, как ни удивительно, сильна в нем. Лори редко публично вспоминает о спорте, но когда он это делает, то преображается, в нем заметны дух бойца и воля победителя, казалось бы, ему не свойственные. «Получаешь удивительное, ни с чем не сравнимое удовлетворение, побеждая других, — говорит он. — Если однажды выиграл большую гонку, это остается с тобой на всю жизнь».

Мистера Рэналда Лори называли также «последним представителем эпохи дилетантизма», и, вероятно, широкие интересы и многие знания определяли его натуру. В каком-то смысле актерство — это и есть способ следовать этой философии, способ быть кем-то другим. Кроме того, в поле зрения младшего Лори — широкий круг гуманитарных занятий: он прекрасный пианист (это зрители могли оценить, в фильмах он часто музицирует), мастер музыкальной пародии, режиссер, сценарист, успешный беллетрист. Эрудицию не упоминаем, как само собой разумеющееся. От этих привычек веет старым аристократизмом, но и протестантским самоограничением, провоцирующим постоянный, бессмысленный дискомфорт: его всеядность в профессии носит болезненный, нервический характер. Начав одно дело, он уже мечтает о другом. «Я даже не могу сказать, что я люблю играть. И какая-то часть меня все еще ищет, чем бы заняться вместо этого».

В этом английском пейзаже есть нечто чеховское, что-то от стиля жизни на изломе эпох: культурные излишества, этические беспокойства, прихотливость характеров, странная неприкаянность... Как будто не шумит на дворе прагматичный XX век, в ногу с которым чеховские герои не поспели.

Огни рампы

Еще одно преимущество джентльмена — образование, его и удача, и участь. У Лори оно самое лучшее. Сначала он учился в начальной школе Dragon School, отделка характера продолжилась в Итоне. В его детстве-юности были и ботинки на немыслимой платформе, сигареты и прочие подростковые акции самоопределения. Но, учитывая возможности элитного школьного обучения в Британии, остается лишь вспомнить Ивлина Во, один из героев ко-

«Доктор Хаус»

торого, оказавшись в тюрьме, на вопрос: «Бывали ли вы раньше в исправительных учреждениях?», немедленно помянул Итон.

Затем был Кембридж, из которого, однако, он вышел уже готовым артистом. Став студентом, Хью много времени отдавал занятиям (или развлечениям) в университетском театре, знаменитом комик-ревю Footlights («Огни рампы»). Лори этих лет хорошо помнит коллега по театру Эмма Томпсон. Она уверяет, что почувствовала в этом громадном (почти два метра ростом) спортивном юноше одаренного человека тотчас же: «Я ткнула подругу в бок и сказала: «Звезда, звезда, звезда...» Кстати, свою долю аплодисментов, на которые не были щедры в семье, Лори срывал и в Dragon School, и в Итоне, завоевывая призы местного значения.

Наиболее удачные скетчи Footlights ежегодно показывали по телевидению. Впервые появившись на экране в 1982 году, Лори оказался безвозвратно втянут в артистическую жизнь. Его партнером в студенческом театре чаще всего был Стивен Фрай, с которым впоследствии они долгое время составляли очень удачную комическую пару.

Убежище джентльмена

Почти двадцать лет Лори без устали развлекал публику своими комическими воплощениями и ассоциировался исключительно со своими смешными героями.

Восемь лет (1987—1995) по телевидению шло «Шоу Фрая и Лори». Вместе они придумали и сыграли десятки и сотни пародий на телепередачи, фильмы, телеведущих, музыкальных идолов, политиков и обывателей. Любимый образ и конек Лори — абсолютный, законченный, неподражаемый в своем простодушии тупица. Вот типичная шутка (диалог начинает Фрай): «Зна-

ешь, что я хочу сказать?» — «А ты мне это уже говорил?» — «Нет!» — «Тогда откуда мне знать?»

В 1986—1989 годах Лори, как бы продолжая парад париков, костюмов, одежд и немыслимых рож, знакомых по «Шоу...», сыграл несколько ролей в популярном историческом ситкоме «Черная гадюка». Самый красочный персонаж — розовощекий принц Джордж, господин гиперактивный, в высшей степени воспитанный и дружелюбный. Как только запас слов и выражений у него заканчивается, он переходит на кудахтанье, не в силах прекратить светскую беседу. Этот потомственный аристократ предварил появление другой особы голубых кровей — несравненного Берти Вустера.

В 1990 году вышли первые серии «Дживса и Вустера» (всего их 23), телеэкранизации произведений Вудхауза о слуге и его господине. Берти Вустер

«Черная гадюка, туда и обратно», режиссер Пол Вейланд

в исполнении Лори обладал блестящим, истинно аристократическим даром попадать впросак. Дживс (Стивен Фрай) был неподражаемо рассудителен. Прекрасный антураж составляли роскошный, прихотливый быт начала прошлого века и легкомысленный рэгтайм (в исполнении того же Лори), предвестник новой эпохи.

Несмотря на комическую окраску образа, Берти Вустер — один из ключевых персонажей в печальной истории прощания с настоящим английским джентльменом. Последние дни сословия приходятся на начало XX века, времена Эдуарда VIII, соответствующие нашему Серебряному веку. Вудхауз был современником событий, чувствовал атмосферу распада, ухватил и литературно обработал какие-то внешние его черты. Кодекс чести английского джентльмена он изображал как набор пустых правил, красноречиво свидетельствующих о редкостной неприспособленности аристократической элиты к реальной жизни. Таков стереотип восприятия джентльмена-эдвардианца, главной чертой которого считается бессмысленное прекраснодушие. Вудхауз смотрел на него с иронией, но это не единственно возможная точка зрения. И в литературе, и на экране (не только британском) появлялись на протяжении прошлого столетия герои, «офицеры и джентльмены», которые вели себя абсурдно, но были персонажами драматическими и даже трагическими. Их старомодные принципы вызывали симпатию, печаль по уходящей натуре (пример — «Жизнь и смерть полковника Блимпа» Майкла Пауэлла или «Мост через реку Квай» Дэвида Лина). В 90-е годы в тех последних аристократах замечали в лучшем случае «благословенное неведение». Лори, настроившись на нужную волну, разразился приступом экзальтированной инфантильности, создав законченную, совершенную и добрую пародию на джентльмена эдвардианской эпохи. И джентльмена вообще. Сериал стал культовым, а роль Берти — одним из пиков актерской карьеры Лори.

Любопытно, что актер объясняет логику появления своих смешных героев прямо-таки с эдвардианской невинностью (или искушенностью в манерах?). «Я всегда чувствовал свою близость к тупости, — говорит актер. — Мне кажется, что тупых людей играть легко. Возможно, просто потому, что я всегда чувствовал себя тупым человеком, которого мир сбил с толку. Мне кажется, мир непонятен, бессмыслен. Мое самое обычное, доминирующее над всеми состояние — состояние озадаченности, вот откуда происходят персонажи такого характера». Его преданность комедии «проистекает также из желания не появляться на экране угрожающим людям». Как тут не вспомнить и Берти Вустера, чьи знания, понятия о мире и модель поведения были бесполезны в окружающей действительности. Как не вспомнить и вообще образ джентльмена-эдвардианца, так бессмысленно доброжелательного, так трогательно прекраснодушного. О том, какими движениями души все это оплачено, остается лишь догадываться. Создавая своих милых идиотов, Лори был лишь изысканно деликатен: все сложности, все тонкости ушли даже не в подтекст, а ухнули в никуда, оставив на поверхности шлейф чистой радости.

Хотя Лори получил известность в первую очередь как комический актер, однако играл и другие, главным образом второстепенные и эпизодические, роли. Наиболее значительные — добрый и наивный отец семейства в голливудских картинах «Стюарт Литтл» и «101 далматинец», остальное — эпизоды, вроде небольшой роли королевского советника в картине «Человек в железной маске». Его голосом часто говорят персонажи мультфильмов.

Иногда у его экранных героев мелькало выражение лица, интонация или мудрое лукавство чуткого, умного, сложно организованного человека. В фильме «Разум и чувства» (1995) Ана Ли он сыграл роль третьего ряда, мистера Палмера, невозмутимого джентльмена, который занимается истинно джентльменским занятием: вращается в обществе других джентльменов. В остальное время он изучает прессу и отпускает ироничные реплики по поводу своей жены-толстушки. В какой-то момент семейство Палмеров должно срочно эвакуироваться из имения, где опасно заболела одна из сестер Дэшвуд (это

главные героини). Элинор (Эмма Томпсон), старшей из них, предстоит пережить очень тяжелые часы с больной, быть может, умирающей сестрой. Прощаясь с Элинор, мистер Палмер с большой искренностью предлагает помощь — и в этот момент, как солнышко из-за туч, на свет выбирается другой Лори. В его взгляде читаются мягкость и мудрость человека, для которого все рамки приличия — лишь шелуха, наросшая на вечном человеческом. «Звезда, звезда, звезда»...

Известный сценарист Бен Элтон, пользуясь правами старого друга, так выразился о его амплуа и его индивидуальности: «Он играл всех этих «да-поможет-нам-бог»-персонажей просто потому, что он блестящий комедийный актер. Но я открою вам один секрет, который знают все его друзья: Хью в жизни привлекателен, сексуален и очень умен. И, я думаю, он мог бы быть прекрасным лирическим героем».

Без маски

Именно Элтон первым решил освободить его от комических масок. Он предложил Лори сыграть главную роль в своем режиссерском дебюте «Все возможно, детка!» (2000). Сценарий был для Элтона автобиографическим — о попытках семейной пары завести ребенка. Согласно сюжету, сценарист Сэм Белл (Лори) испытывает творческий кризис и в поисках новой темы обращается к проблемам собственной семейной жизни, а поскольку ее наполняют визиты к гинекологу, медицинские процедуры и нетривиальные занятия сексом, в сценарий перебираются забавные детали и пласт жизни, обычно в драматургии не рассматриваемый. Опус находят очень оригинальным и, еще не готовым до конца, запускают в производство. Дальше — больше. В поиске психологической правды Белл заглядывает в дневник своей жены, испытывая и угрызе-

«Дживс и Вустер», режиссеры Фердинанд Фейрфакс, Саймон Лэнгтон, Роберт Янг

«Стюарт Литтл», режиссер Роб Минкофф

ния совести, и муки ревности, и творческий подъем. Белл интенсивно работает, стараясь не думать о том, что за такую бесцеремонность по отношению к близкому человеку придется платить. В целом картина была вариацией на тему сосуществования близких людей, историей испытания, понимания, обретения. Или потери... Лори в роли Сэма Белла — лондонский интеллигент, мягкий, умный, любящий. У него по-прежнему негероическая внешность, легкий «вустерианский» акцент, а его лирическое настроение легче всего раскрывается в «фортепианных» эпизодах. Но Элтон просто сосредоточился на том Лори, которого он знает и любит и для которого «нежнейшая душа» — самые подходящие слова. Трогательная человеческая натура, слегка освобожденная от наслоений, робко показалась. Наградой были зрительское внимание и... статус секс-символа.

Вслед за тем появилось несколько романтических комедий с Хью Лори в главных ролях, но выглядел он в них не слишком убедительно (типичный пример — «Девушка из Рио», 2001), успеха они не принесли. В итоге его «комфортным» героем после «Все возможно, детка!» стал современный, слегка простодушный и немного нелепый англичанин — такой, как в сериале «Сорокалетние» (2003, часть телешоу он сам и поставил). Его по-прежнему охотно приглашали на небольшие роли и эпизоды.

Главный герой

Лори часто спрашивают, как сложилась бы его судьба, не случись в ней Хауса. «Что ж, думаю, я играл бы соседа, или доброго дядюшку, или мистера Смитера, учителя географии, но, конечно, не главного героя». Но Дэвид Шор, автор идеи и сценарист, к счастью, выбрал Лори. Как это часто бывает, важное событие случилось буднично: во время съемок в Африке Лори записал очередную пробу на роль некоего доктора Хауса, аккомпанируя, как он думал, главному герою, «молодому человеку приятной наружности» (докто-

ру Уилсону). Позже выяснилось, что ему предлагают больше, чем пару эпизодов.

Идея Шора отличается известной смелостью. Он сделал ставку на антигероя, воплощающего все то, к чему привыкли зрители, но с приставкой «не» — он немолодой, некрасивый, недобрый, негуманный и прочее, и прочее. И даже неколлективный в том смысле, что, в отличие от в основном молодых и привлекательных героев «Остаться в живых», где дивиденды ожидались от их суммарного обаяния, этот был представлен отдельно: на него направлено все внимание, ему подчинено действие, остальные же персонажи составляют «группу поддержки». Хаус, по словам Шора, еще и дань уважения одному известному англичанину — Шерлоку Холмсу. По версии Шора, этот господин был холоден по отношению к людям, ему было знакомо лишь одно волнение — нетерпение ученого, который решает сложную задачу. К тому же баловался морфином и был большой чудак. Этот рисунок роли в общих чертах сохранился.

«Все возможно, детка!», режиссеры Бен Элтон, Хью Лори

Первые серии «Хауса» вышли в 2004 году. Все поняли, что это успех, примерно через год. Через два Лори «обрел узнаваемость Опры Уинфри», сравнимые с ней гонорары, два «Золотых глобуса» и телохранителя. Несмотря на безупречный американский английский, он вел себя как образцовый англичанин — как будто случайно забрел не туда. Когда все уже давно сняли апартаменты, он все еще жил в отеле и даже не распаковал чемоданы, ожидая, что успех упорхнет так же неожиданно, как явился. В прошлом году он купил дом, перевез семью и теперь морально готов к катастрофе.

Хаус, тем не менее, по-прежнему находится на пике популярности. Все так же хамит пациентам, издевается над коллегами и в последний момент спасает жизнь самым безнадежным больным.

Создатели сериала было подумали, не смягчить ли такого неудобного героя, но мрачный доктор всем, и им тоже, нравится таким, какой он есть. Потому что, конечно, он перестал быть холодным циником, как только Лори облачился в его костюм. Не важно, каким герой был задуман, — подтекст сильнее. Он сложен, глубок, полон нюансов и, действительно, не лишен национальных особенностей. Если заглянуть туда, то можно почувствовать, какими острыми осколками распадаются остатки старой культуры. Там водятся изысканные демоны и люди страдают оттого, что им неудобно быть счастливыми, стыдно быть богатыми и неловко заглядывать в душу другого (даже актерской профессии ради). Можно найти и множество других занятных, «чисто английских» вещей.

Но доминанта в роскошном хаусовском подтексте другая. Дело не в том, что образ вместил все печали актера (хотя и это есть, и исполнено большого обаяния). Он раскрыл его натуру, дар особой человечности, который стремился предъявить зрителю Элтон, предложив ему сценарий «Все возможно, детка!». Этот дар оформился с возрастом, приобрел четкие контуры. И все же оставался очень трудным для выражения. Естественный для него путь — не покорять открыто, а проявляться подспудно, преодолевая немыслимые преграды. Чтобы быть добрым, сильным, гуманным, понимающим, Лори надо не быть таким. Это его зона творческого комфорта. Условие его свободы. У него порой так прорастает лирическая интонация сквозь иронию музыкальной пародии, меняя смысл происходящего. И шаблон энигматичного, холодного персонажа с отрицательным обаянием нашелся пандан творческому дару, предложил замечательно извилистые пути, создал нужное давление, освободил огромную силу. Потому что Хаус — это именно огромная, заложенная в каждой клетке немаленького тела положительно заряженная сила. Она пробивается сквозь цинизм, равнодушие, естественнонаучную одержимость и ужасные манеры доктора. И подкупает самых разных зрителей.

АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ

Незнайка в Новом Свете

Саша Барон Коэн

Трудно преувеличить переполох, который произвело появление с разницей в три года (2006—2009) фильмов режиссера Ларри Чарлза с английским комиком, телеведущим и, что называется, артистом оригинального жанра Сашей Бароном Коэном в главных ролях. Выходя на экраны — всякий раз через пень колоду, — каждый из них вызывал в мировом культурном поле что-то вроде взрыва, волны от которого распространялись на много месяцев после премьер.

Началось с того, что и «Борат», и «Бруно» сразу же стремительно выходили в лидеры мирового проката: комедия о «дикаре»-телерепортере, занимающемся «культурными исследованиями Америки на благо великого народа Казахстана», собрала 11 миллионов долларов за первую неделю и 260 миллионов в общей сложности. История о шоумене-педерасте, предпринявшем «Восхитительные путешествия по Америке с целью заставить гетеросексуальных мужчин почувствовать себя некомфортно в присутствии гомосексуаль-

ного иностранца в сетчатой майке», — соответственно 33 и 136 миллионов (замечу, что первое название является авторским, а второе «присвоили» ранние рецензенты, но оно так прижилось, что воспринимается многими как аутентичное).

Далее в суд на продюсеров, режиссера и, главным образом, лично Барона Коэна подали почти все, кого им удалось путем хитроумного розыгрыша заманить в кадр.

Жители румынского села Глод в жудеце Дымбовица поразились, увидев себя в качестве мифических казахов — родственников и соседей журналиста Бората, которые пьют лошадиную мочу, насилуют друг друга, потешаются над слабоумными, развлекаются распятиями евреев и т.п. На съемках им было заявлено, что создается документальное кино о безработице.

Инструктор по автовождению из Балтимора Майкл Пшеничка полагал, что снимается в короткометражной ленте «об интеграции иностранных иммигрантов в американское общество», когда обучал Коэна в маске Бората ездить на машине и вынужден был отвечать на его идиотские реплики. Свой моральный ущерб он оценил в миллион долларов. Правда, трудно поверить, будто сурового вида мужчина не догадался о провокации, услышав, например, рассуждения о том, что когда женщина сама решает, с кем ей спать, «это неправильно, мне не нравится». Но, видимо, несчастный мачо не забыл еще старые «дофеминистские» порядки в своей стране, не очень доволен разгулом равноправия и хочет этим иском отвести возможный общественный удар от себя... Кандидат в президенты США от Республиканской партии на выборах 2008 года Рон Пол утверждает, что согласился на интервью неизвестному репортеру о своей экономической программе в некоем отеле. А явившись туда, увидел вызывающе одетого Бруно, тогда еще неизвестного ему персонажа, который во время технической паузы пытался — самым отталкивающим и комическим образом — его соблазнить. «Педераст» (это слово явственно звучит с экрана из уст одураченного конгрессмена) получил достойный отпор, зафиксированный в фильме, так что вроде бы юридически теперь и придраться не к чему, но нашлась лазейка в статье Уголовного кодекса о клевете. Пол утверждает, что имел место монтаж: он встал и ушел как только Бруно начал свои фокусы, а на пленке получалось, что он сидит на кровати и молча следит за его недвусмысленными кривляниями. Последние могут теперь обойтись Барону Коэну в десяток миллионов... Четверке случайных попутчиков Коэна — Бората на пути в Калифорнию, которые под пьяную лавочку на голубом глазу объясняли «казаху», что женщина его мечты Памела Андерсон — шлюха, тоже может кое-что перепасть от американского правосудия... В самом трагикомическом положении оказался мирный торговец, благотворитель и христианин (!) из города Вифлеема, что в Палестинской автономии, Айман Абу Айти, которого Коэн — Бруно выставил влиятельным лидером террористической группировки, умоляя взять его в заложники. Теперь, говорит Айти, настоящие активисты арабского сопротивления всерьез угрожают расправиться с самим Айти — так, по крайней мере, сообщает он сам и в гневе требует с английского шута горохового уже 114 миллионов...

Как и следовало ожидать, «Бората» запретили к прокату казахские власти, а из солидарности с ними — белорусские, украинские и российские. Посол Казахстана в Великобритании обозвал персонаж «свиньей» в газете «Гардиан». Отдельные трезвые голоса — даже принадлежавший дочери президента Назарбаева, справедливо заметившей, что Коэн привлек международное внимание к ее стране сильнее, чем все отечественные чиновники и культурные деятели, — услышаны не были.

Что касается «Бруно», то здесь почему-то «не выдержала» одна Украина — по официальной формулировке ее Минкульта: «Фильм режиссера Л.Чарлза содержит художественно неоправданную демонстрацию половых органов и отношений, гомосексуальных половых актов в откровенно натуралистической форме, показ гомосексуальных извращений, ненормативную лексику,

проявления садизма, антисоциального поведения, которое может нанести вред моральному воспитанию граждан...» Но даже в родной Англии, известной своей толерантностью и чувством иронии, от авторов потребовали некоторой вивисекции: кое-что вырезать и выпустить в прокат сокращенную версию хотя бы для «детей до 15-ти».

В общем, выходит, что в социально-художественном кинематографе Саши Барона Коэна самое интересное и важное — не сам кинематограф (именно так: режиссер и прочие члены авторской группы на этом карнавале — статисты), а реакция на него. Точнее — техника плутовского разоблачительного интервью остраненной актерской маски с современной американской цивилизацией. Работает она по тому же принципу, что известный сюжет из сказок Николая Носова о Незнайке. Однажды Незнайка решил стать художником и написал портреты всех коротышек — жителей Цветочного города. Поскольку рисунку он не обучался, просто переносил на бумагу то, что видел, получилось очень смешно. Но — «всем нравились портреты других, а свои не нравились». В результате «выставку» пришлось закрыть, а Незнайка признал свои ошибки. Конечно, так «не возьмешь» Барона Коэна, умудренного большим культурным опытом. У него все ходы продуманы и на каждый выпад противника найдется жесткий жанровый ответ.

Жанр, от которого Барон Коэн отталкивается, совсем не нов. Это мокьюментари. Речь идет о сознательной игре в документалистику: происходящее на экране подается в виде «реальной жизни», причем иногда прием скрыт, то есть публику пытаются заставить верить в то, что она смотрит репортаж, а иногда стилизация откровенна. Примерам таких игр в XX веке несть числа, начиная с классической радиопостановки Орсона Уэллса по повести Герберта Уэллса «Война миров». Тогда, напомню, Соединенные Штаты подда-

«Борат», режиссер Ларри Чарлз

лись общенациональной панике, поверив, что на землю действительно напали марсиане.

Иное дело, что с тех пор (с конца 30-х — начала 40-х годов) произошла критическая эрозия доверия к документу. Паника от радиоспектакля была возможна именно потому, что публика доверяла словам, произнесенным по радио. Увы, с тех пор практика фальсификаций в псевдодостоверной форме достигла такого размаха, что общество бессознательно переориентировалось и теперь склонно видеть подвох во всяком информационном сообщении.

Итак, добросовестный социальный исследователь Барон Коэн берет эту ключевую тенденцию на вооружение и смело выворачивает жанр наизнанку. Вместо имитации документа в чистом вымысле, он, так сказать, вымышляет вполне достоверный документ. Сценарий в «Борате» и «Бруно», по собственному признанию авторов, практически отсутствовал, его подменял синопсис наподобие журналистского задания или плана телепередачи — встретиться с тем-то, спровоцировать тех-то... Двум артистам, одетым, как геи-садомазохисты, комически скованным между собой «амуницией», — врезаться в демонстрацию гомофобов и посмотреть, что получится. Артисту, притворяющемуся опять же геем, внедриться в компанию «реднеков» — охотников из южных штатов, ночью попытаться голым под дурацким предлогом проникнуть в их палатки и посмотреть, что выйдет (естественно, мордобой, съемочная группа, говорят, еле спасла провокатора Коэна). Артисту с еврейской внешностью — явиться в лучший отель Алабамы, представиться казахом, говорить при этом на «нигерском» жаргоне и посмотреть, что получится (выгнали, конечно, но замешательство и ужас портье стали сюжетом сцены). Перебить антиквариат в лавке древностей. Усадить Полу Абдул на живой «стул» — человека на карачках, а потом «повторить» этот эпизод постановочно, то есть спародировать его уже с Элтоном Джоном в «главной роли»...

Из такого вполне новаторского подхода Коэна к делу проистекает масса симптоматических следствий.

Во-первых, раз в камеру Коэна смотрится реальный мир, то, естественно, он продолжает функционировать и тогда, когда камера выключается. Маски выдуманных персонажей как бы взбаламучивают, концентрируют его жизнедеятельность и дают информповод для дальнейшего развития сюжета. Игра продолжается, и «Борат» с «Бруно» продолжают сниматься, только без аппаратуры. Причем в эту игру первоначальному автору можно вмешиваться, а можно устраниться — она и сама будет идти своим чередом.

Когда «Борат» только вышел на экраны и поднялась шумиха, посол Казахстана в США решил дать пресс-конференцию, чтобы, видимо, опровергнуть «антиказахские» измышления авторов. Но тут его опередил сам Борат, который пришел к зданию посольства и там заявил «коллегам»-журналистам: «Они говорят, что мы не пьем лошадиную мочу, не убиваем евреев! Это ложь! Это происки узбекской разведки!» С другой стороны, уже в собственном образе комик без маски сокрушался на страницах журнала «Роллинг Стоун»: «Жаль, что меня не было на официальной встрече с казахскими властями, где Джорджу Бушу объясняли, кто такой Саша Барон Коэн и кто такой Борат». Государственные мужи действительно совершенно серьезно обсуждали деятельность персонажа, а автор не участвовал в этом обсуждении и его не провоцировал.

Во-вторых, на игру Коэна реальность стала воздействовать с обратной силой. Скажем, Коэну пришлось объявить, что он на неопределенное время отказывается от масок Бората и Али Джи (одержимый псевдонаукой ведущий подростковой телепередачи из лондонского Ист-Энда — первый в шутовской карьере артиста). Они стали слишком узнаваемы, и с их помощью никого уже не удастся «развести»...

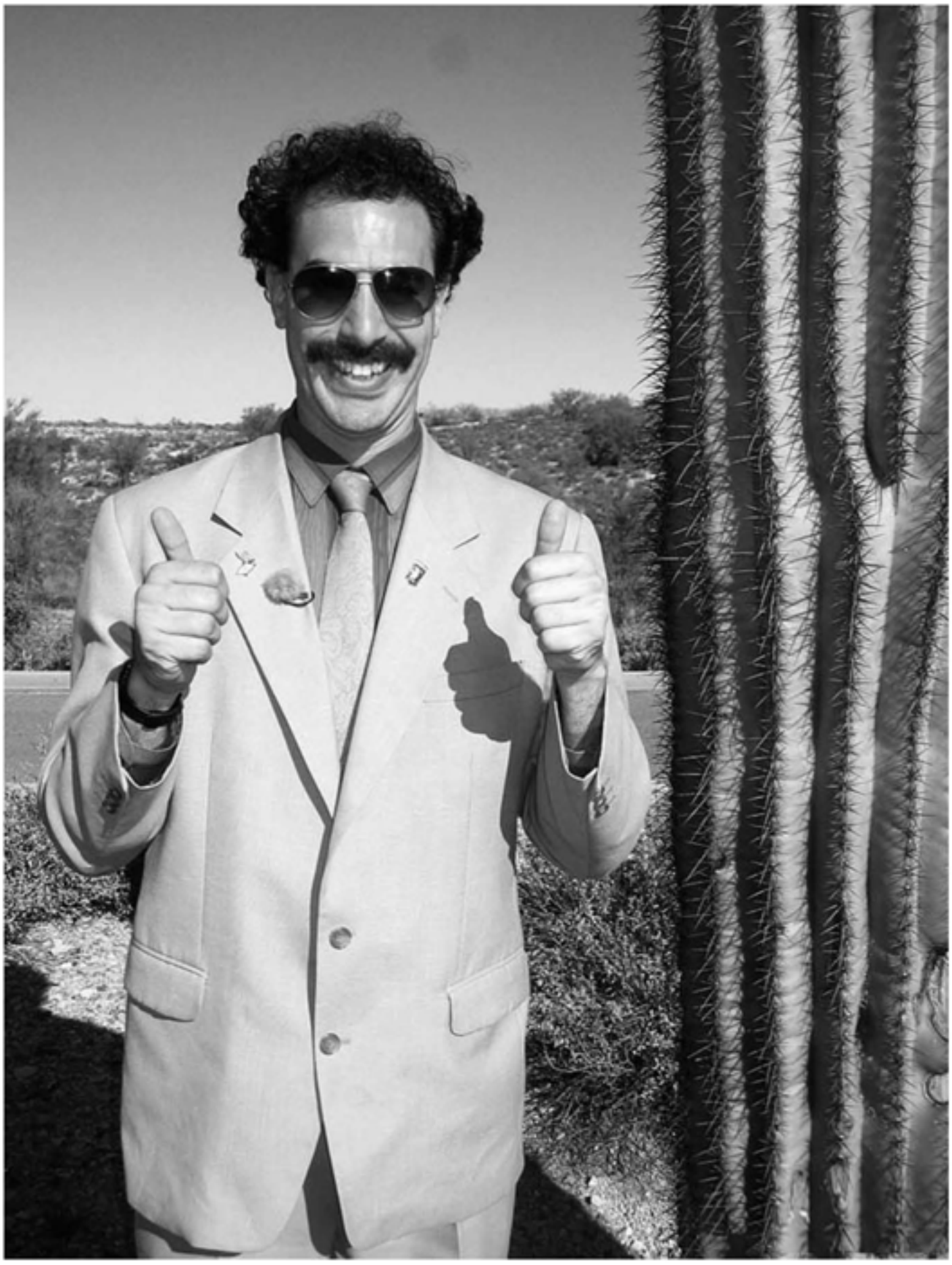
В общем, «чистую» реальность от «чистой» игры теперь уже нельзя будет отделить, похоже, никогда.

Характерно, что Коэн вышел в мир с телеэкрана. Борат, Бруно, Али Джи —

все они были надежно обкатаны, опробованы именно там. Медийное пространство и представляет собой то приграничное поле, на котором размываются миры вымысла и реальности. И где действуют эти суперсовременные шуты — шастают туда-обратно со скоростью ста прыжков в минуту (то-то они и в фильмах так вертлявы и стремительны), увлекая за собой толпы людей. Не случайно самый масштабный «технический» триумф за время съемок обеих картин был достигнут благодаря телевизионному приему. По захолустному городку Порт-Смит, штат Арканзас, была расклеена реклама — дескать, 6 июня 2008 года в городском Центре собраний состоятся бои без правил с участием мировой знаменитости по прозвищу Дейв Натурал. Всего за пять баксов плюс еще доллар на пиво любой желающий мог посетить это мероприятие. «Клюнули» полторы тысячи человек, предупреждение о том, что его будут снимать, не насторожило никого — дело обычное... Именно таким образом отсняли кульминационную сцену «Бруно», по ходу которой брутальный борец Натурал вдруг оборачивается на глазах изумленной публики пресловутым австрийским геем и устраивает на ринге сеанс любви со своим ассистентом Лутцем — единственным, кроме заглавного, героем, прописанным в сценарии. Аудитория ревет от негодования и забрасывает парочку стульями, гамбургерами и всем, что попадется под руку. Получилось, как у Короля с Герцогом в «Гекльберри Финне» с комедией «Королевский жираф» — в этом смысле за сто пятьдесят лет ничто не изменилось ни в Арканзасе, ни вообще в мире.

Прием простой и верный — моральный розыгрыш, постановочный анекдот. Или, выражаясь языком психологии, Коэн — «интервьюер», «ведущий», «герой программы» — вводит собеседников или зрителей в состояние когнитивного диссонанса, когда ситуация, в которой находится контрагент, оборачивается внезапным шоком. Правила игры и поведения мгновенно рассыпаются — при том, что внешние условия остаются прежними (то есть сам провокатор не выходит из образа) и наступает момент патовой реакции. К тому же провокации Коэна, как правило, грубы и непотребны. Они вызывают в буквальном смысле рвотный рефлекс. Это и дает самый чистый результат эксперимента — вовлекает несчастных подопытных в злую клоунаду, где возможности адекватного ответа в принципе минимальны — либо заехать экспериментатору в глаз, либо делать вид, что «так и надо». Что бы вы ни выбрали, все равно немедленно окажетесь клоунами «шоу Саши Барона Коэна». Или, если угодно, теми же коротышками из Цветочного города. Адекватность самим себе и присутствие духа сохраняют единицы — к примеру, священник, который пытается «обратить» Бруно в гетеросексуала по методу репаративной терапии, не поддается на искушения своего пациента.

Итак, основные свойства коэновского образа — провокативность, грубость и крайняя концентрация на достижении цели — в каждом «гэге» Бората и Бруно силы воздействия всегда по-наполеоновски собраны в один кулак, который немедленно и разжимается. По такому принципу строятся политические памфлеты со времен Свифта и всякая пропаганда. По этому типологическому портрету нетрудно, конечно, проследить его генеалогию. Жестокость шутки здесь сродни примерам эпохи барокко. Скажем, Набоков, обвиняя «Дон Кихота», называл роман Сервантеса «старой грубой книгой», где беспрерывно кого-то колотят и унижают. Авторское бесстрашие в демонстрации уродств, извращений, физиологических отправлений было совершенно естественным для ренессансных авторов. Вообще, очевидное архетипическое родство Бората и Бруно с плутами и шутами классической литературы запрограммировано самой задачей, которую ставит перед собой автор, — глядеть на современный мир из-за его пределов, столкнуть его с его же собственными стереотипами. Маски этого комика — ожившие феномены массового сознания, гомункулы, франкенштейны, чудища, рожденные глобалистским сном разума. «Борат — это мой инструмент для исследования людских



«Борат», режиссер Ларри Чарлз

душ», — говорит Коэн. А плуты и шуты — и жестокие, и насмешливые, и гораздо более страшные, чем кажутся на первый взгляд, — всегда служили именно такой цели.

«Я надеюсь, вы убьете каждого мужчину, каждую женщину, каждого ребенка в Ираке... а Джордж Буш выпьет их кровь!» — истерически кричит Борат с арены родео в Техасе, и публика, наэлектризованная его предыдущими, более нейтральными лозунгами («Смерть террористам!», «Слава Америке!»), подхватывает одобрительным ревом и этот призыв. Только издевательская песня о величии мифического Казахстана на мотив американского гимна переводит общее настроение в состояние ярости — шута теперь готовы линчевать...

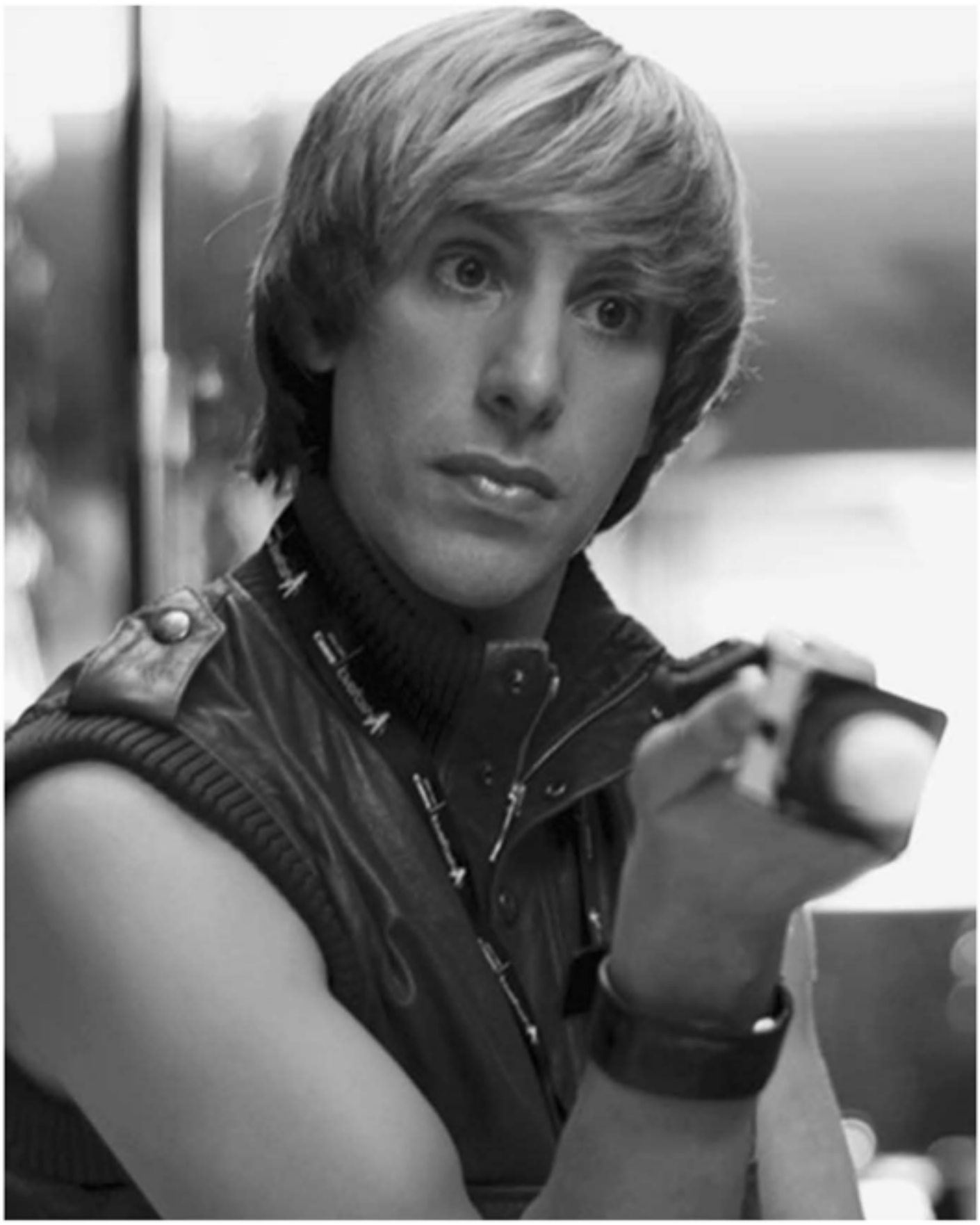
«Надеюсь, я не встречу старость один, — прочувствованно гундосит Бруно, прикинувшись усыновителем чернокожего ребенка в телешоу Ричарда Бея. Аудитория всхлипывает и рукоплещет. «Надеюсь, мне все же удастся повстречать хорошего парня». Аудитория секунду осмысляет услышанное, затем взрывается гневом.

Итак, Бруно — это вылитый Борат. Брат-близнец. Он был бы чистейшей воды самоплагиатом, если бы не комедийное мастерство артиста. Зрителям «Бората» интересно смотреть и на Бруно благодаря очередной комедийной маске. А в ней нет ни единого повтора интонации, жеста или ужимки, ни одной скопированной детали. Великие комедианты — от Чаплина до де Фюнеса — создали одну маску, а английский шут уже три.

Тем не менее Борат и Бруно — одно и то же лицо. Если угодно, два аватара одного и того же существа. Это легко узнаваемый по бродячим мифологическим сюжетам мелкий бес-провокатор, тролль, призвание и назначение которого — стравливать, науськивать, сталкивать лбами, создавать недоразумения, чинить препятствия, вызывать панику, срывать покровы, выводить на чистую воду, а самому при этом мерзко подмигивать, ужимничать и хихикать из-за угла. Это кто угодно — от ракшасов из Вед до господина Передонова и каких-нибудь Коровьева с Бегемотом.

«Против кого» они обращены на сей раз? В кого бьет наведенная Коэном артиллерия?

Мишень, конечно, не одна — их несколько, более и менее крупных. К примеру, с нарочитой назойливостью Борат оперирует еврейской темой. Орто-



«Бруно», режиссер Ларри Чарлз

доксальному иудею и бывшему активисту сионистской молодежной организации Саше Барону Коэну, как и многим его соплеменникам, антисемитизм представляется универсальным синонимом греха. «Какое оружие лучше всего купить на еврея?», гонки по главной улице за евреями, дети, которые разбивают огромное яйцо, пока из него не вылупился еврейчонок, превращение евреев в тараканов в фантазии Бората — все это явный перебор. Хотя нельзя не признать, что в «Бруно» Коэн воспользовался своим любимым материалом почти гениально. Проклятый ближневосточный вопрос, проблему кровавой иудео-арабской вражды гомосексуальный охотник за славой решает в одно касание, минуты за три экранного времени: на устроенных им самим «переговорах» израильского политика с палестинским он изображает, что путает террористическую организацию «Хамас» с блюдом хумус и недоумевает, почему «из-за хумуса» надо враждовать. Когда же недоумевающие политики объясняют ему разницу, он «ловит их на теме» — раз вы оба едите хумус, то зачем враждовать? Этот эпизод и впрямь простодушно демонстрирует трагическую странность векового конфликта.

Другая мишень — условная родина нищих, хамоватых и недоразвитых «соотечественников» Бората. Разумеется, мифологическое пространство предполагает любые фантастические контуры. Конечно, речь идет не о казахах. Но это и не абсолютно условная нация, как пытаются представить дело поборники политкорректности или горячие поклонники Коэна. Это, конечно, мы с вами в кривом зеркале высокомерных англосаксонских представлений — о России вообще, о Советском Союзе, об одичании его окраин. Борат широко пользуется в речи искаженными славянскими выражениями, а «казахский» употребляет как искаженный иврит. «Казахская» жизнь представлена хроникой быта в СССР (уборкой урожая, металлургическими комбинатами, парадами). Смотреть смешной, но советологически малограмотный фильм «Борат» довольно некомфортно — из песни слов не выкинешь. Однако несправедливы и нравоучения «обидчивым дикарям» с западной стороны: вот, мол, цивилизованные австрийцы ведь спокойно реагируют на «своего соотечественника» Бруно — безмозглого раба моды и гламура. Для Бората его псевдонациональные и псевдокультурные корни все-таки существенны. Он выставлен «таким» именно потому, что явился из своей «былинной» деревни. Вот образ этой деревни в широком и узком смысле и не устраивает тех, кого Саша Барон Коэн сделал ей сопричастным: румын с места съемок, казахский истеблишмент, россиян и даже президента Азербайджана Ильхама Алиева, чей портрет почему-то возникает в последнем кадре титров на фоне казахского флага.

Английская фанаберия и высокомерное отношение ко всему, «что за пределами острова», похоже, неизбывны, как российская лень и склонность подчиняться.

Коэну, конечно, безразличны казахи, постсоветские граждане и даже израильтяне. Все его стрелы нацелены на иную сияющую мишень — на США.

«Мы издеваемся над теми, кто верит, что существует страна, в которой гомосексуалисты носят голубые шляпы, а женщины живут в пещерах, где в брак разрешено вступать с девяти лет, где избивают цыган, сбрасывают евреев в колодцы, экспортируют лобковые волосы и снимают порнофильмы с участием обезьян. Очевидно же, что все это вымысел, а в реальности существует Америка, в которой процветают гомо- и ксенофобия, расизм и антисемитизм». В силу такого внимания к Новому Свету Коэна за границей англосаксонского мира часто принимают за американца. Но этот умудренный, утонченный меланхоличный (как ни поразительно) джентльмен, выпускник Кембриджа, не похож на жизнерадостного янки. Поэтому автора (Коэна) и его героев (народ США) связывают нелегкие отношения. Какую гамму чувств вызывает он в себе с помощью Бората и Бруно, изучая это племя незнакомое:

презрение, болезненный интерес, снисходительность, а в финале — грустную зависть...

Известно, что в историческом и интеллектуальном смысле Америка — незаживающая рана или как минимум фантомная боль Британии. Блудная дочь, отказавшаяся от образа жизни и вкусов матери. Поэтому стихийная культурная американофобия Коэна естественна, а незаурядные таланты дают широкий простор для компаративистских (и социологических) исследований.

Скажем, рационалист XVII—XVIII века доказывает логически существование Бога, потому что успехи рационализма заставляют его сомневаться в нем. А для христианского писателя начала Нового времени его существование — простая данность. И первый подспудно завидует вторым, — ясности, убежденности их мышления. Автор в маске Барона Коэна гаерски разоблачает Америку, поражает ее в болевые точки, потешается над ней, напяливает на нее шутовской колпак — и завидует ей потихоньку. Да, «Борат» и «Бруно» в глубоком, философическом смысле суть не что иное, как взгляд отягощенного культурным опытом, скепсисом европейца на бодрую и наивную, уверенную в себе Америку-оптимистку.

«Разоблачить» — точнее, «развести» американцев на саморазоблачения — плутам Коэна ничего не стоит. «Фэбээровцы тормознули наш фургон прямо возле резиденции Буша, — вспоминает режиссер Ларри Чарлз. — Саше словно вожжа под хвост попала. Он продолжал валять дурака, поинтересовался, какую организацию представляют эти парни. Те ответили, что они из спецслужб. «Это что-то типа КГБ?» — немедленно спросил Коэн. Начался скандал». А ведь так оно и есть, американские спецслужбы, действительно, «что-то типа КГБ». И в этом тоже социальный и, если угодно, интеллектуальный смысл «Бората» — называть вещи своими именами.

Или совсем уж макабрический случай, имевший место в калифорний-

ском городе Палмдейл. Согласно полицейским протоколам, подданный Великобритании Саша Ноам Барон Коэн в образе Бруно вошел в казино, где в тот момент проходила благотворительная лотерея, и, взяв микрофон из рук ведущей Рейчел Олсон, принялся отпускать «вульгарные и оскорбительные шутки». Олсон попыталась овладеть микрофоном — завязалась драка, которую не преминули заснять находившиеся в зале операторы компании NBC. Но самое интересное случилось потом: несчастная женщина была так взвинчена, что в соседней комнате у нее случился нервный срыв. В истерике Олсон упала на пол и стукнулась головой, что привело к кровоизлиянию в мозг и инсульту. Шутка, мягко говоря, злая, но главное в ней — если смотреть с позиции Коэна — это американская уверенность в причинно-следственной связи между неожиданным розыгрышем, случайным ударом и последующим инсультом. Тут мелкий бес безошибочно бьет по неироническому образу Америки.

Собственно, любой разыгранный им анекдот читается как урок разоблачительного страноведения. Те обсценные сцены, которые можно сравнить с ренессансным «бесстыдством», имеют и такую нагрузку: Коэну показать их ничего не стоит, он как европеец знает цену морализму и ханжеству. А вот пуританская Америка ее не знает и тем самым подставляет себя под удар: ага, вы защищаете права меньшинств? Вы больше всего на свете боитесь, как бы вас не заподозрили в гомофобии или расизме? Вы с таким пламенным рвением (которое тоже очень характерно для американской цивилизации) заботитесь о свободе сексуальности? Ну и поглядите на нее.

Один за другим проявляются в призме Бруно-Боратова взгляда физические черты этой самоуверенной нации. И почти все, что следует из ее победительной идеологии.

Карикатурой на позитивизм и веру в то, что «каждый должен заниматься своим делом», предстают разнообразные «тренеры по юмору», «тренеры по этикету» и гей-конверторы второго уровня.

Все сюжетные ходы поэпизодно строятся в соответствии с американскими стандартами.

Хочешь сниматься в кино — идешь, естественно, к продюсеру.

Хочешь продать программу на ТВ — нанимаешь консультанта, который соберет для тебя фокус-группу.

Хочешь заняться благотворительностью — идешь к консультантам по благотворительности. (И по ходу дела поддеваешь известную американскую закрытость, отсутствие минимальных знаний о чем-либо за пределами США: «Какое направление сейчас самое модное?» — «Дарфур». — «Это ведь в Ираке?» — «Да». А речь идет не о работяге из Огайо, но о девушках, которые рассказывают клиентам о бедствиях Дарфура каждый день.)

Хочешь прославиться — женись на Памеле Андерсон (желательно, похитив ее в мешке).

Хочешь прославиться — усынови чернокожего ребенка и устрой ему фотосессию в образе Иисуса на кресте.

Помири евреев с арабами.

Или пусть тебя возьмут в заложники.

Или стань натуралом, «как большинство знаменитостей». В самой политкорректной стране мира имиджмейкеры советуют звездам оставаться в рамках мейнстримной ориентации, еще лучше — жениться и завести кучу детей. А как стать натуралом? Обратиться в общество анонимных педерастов, естественно!

Критики пишут: «смех сквозь омерзение», «набор бессвязных телевизионных кадров», «хороших ребят вроде Рона Пола или несчастного проповедника, которого Бруно использует, мне искренне жаль. С другой стороны, хотелось, чтобы родителей детей, пришедших на кастинг для фотосессии, испепелила молния». Если вдуматься, то к чему, собственно, такое разделение? Ведь разнятся только ситуации, в которые ставят героев Борат или Бруно, а линия поведения одна и та же. Ведь успех — любой ценой, ведь все в твоих руках, ведь каждый может добиться.

Неудивительно, что когда череда забавных, травестийных, жалких, омерзительных, разоблачительных ситуаций заканчивается и «на сцене» остается, как водится, один шут, он испытывает и передает нам только грусть, легкую грусть.

Что может он ответить типичному американцу-священнику — единственному, напомню, персонажу, который «выстоял» перед Бруно и искренне пытается ему помочь? Что может он ответить, когда тот, думая, что перед ним и вправду «раскаявшийся» гей, убеждает его, что «он сильный, он сможет, Иисус поможет ему»? Только то, что, «видите ли, мне противна сама мысль о сексе с женщиной».

И когда этого гомосека на перевоспитании у костра, в лесу дремучем спрашивают брутальные товарищи по охоте: «Ну, как ты себя тут чувствуешь?», он говорит им честно: «Я никогда раньше не был за городом. Чувствую себя уязвимым». Америка Саши Барона Коэна до этой мысли еще не доросла. А сам Коэн чувствует уязвимость и не дает от нее избавиться ни американцам, ни нам, ни себе.

РАЗБОРЫ

«Декстер»

АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА

Многосерийные убийцы: маньяки в кругу семьи

Давным-давно, в 70-х и 80-х годах, американские сериалы были сентиментальными эпопеями о семейных перипетиях между прекрасными блондинами и великолепными брюнетами. «Даллас», «Династия», а затем и более демократичная «Санта-Барбара» казались законными наследниками традиции исландских саг и других североевропейских эпосов. Каждый персонаж, как это было принято в историях о рыцарях и королях, являлся носителем одного основного качества, будь то беспримерная храбрость, низкое коварство или ангельская доброта. А демоническая черноволосая экс-супруга нефтяного магната высоких душевных качеств Блейка Кэррингтона (которого, кстати, играл актер по фамилии Форсайт) вообще очень смахивала на волшебницу Моргану из сказания о рыцарях Круглого стола. Впечатлению способствовали ее фантастические искрящиеся пеньюары с подбитыми ватой плечами. Всегда было ясно, кто играет за команду добра, а кто — за команду зла, и более подробного психологического портрета, чтобы породниться с этими персонажами, нам не требовалось.

Миром этих первосериалов, как, впрочем, и древних саг, правил рок. Конечно, если в семействе Кэпвеллов или Кэррингтонов случалось быть свадьбе, то ее проводили по христианскому обычаю. Но любая сидящая перед телевизором домохозяйка понимала, что всем движет неумолимый языческий фатум, находящий выражение в формуле «вот как в жизни бывает».

Залогом успеха длящихся годами эпопей стал принцип сложения родовой саги — подробное описание жизни семьи в нескольких поколениях. Сериалы давали ощущение главного, что люди ищут в семье, — надежности и постоянства. Хотя такую телесемью извне сотрясали злые ветры, в самой регулярности ее появления на экране человек обретал покой. Никто не застрахован от несчастий и в жизни, и в сериалах, но в последних больше шансов на экранное бессмертие получали люди положительные, хотя бы в общих чертах следовавшие главным заповедям.

Все изменилось в 2000-х годах, когда привычные сериальные представления о добре и зле перевернулись с ног на голову. Один за другим стали выходить очень дорогие, серьезно продуманные сериалы, в которых основные герои были не просто неоднозначными фигурами, а настоящими негодяями и кровопийцами (иногда в буквальном смысле). А жизнь семьи обрела непривычно темную и пугающую глубину.

Вообще-то, приторную идею семьи как абсолютного блага, активным проводником которой служило американское телевидение, начали высмеивать уже в 60-е годы. Члены черно-белой «Семейки Адамс» служили гротескным негативом персонажей шедшего в 50-е популярнейшего сериала «Я люб-

лю Люси». Про Адамсов нельзя было с уверенностью сказать, откуда они такие взялись, живые они или скорее мертвые. Во всяком случае, обитали они по адресу Кладбищенская улица, 1, а своими макабрическими привычками и готическим обличьем приводили в ужас всю округу. Но, по большому счету, это была вполне американская семья любящих родителей и хороших детишек, просто с некоторыми (внешними) отклонениями. Настоящим злом там не пахло, а дом был чашей, полной лягушек, пауков и прочих прелестей.

Первой телефамилией, по-настоящему раздираемой противоречиями и далекой от однозначности, стали Симпсоны. Реальность прокралась в мир идеальной семьи в обличье мультяшки. Пусть пока рисованная, странная жизнь хлынула на экран широкой рекой, когда папеньку вывели синяком-неудачником, маменьку — дамой с хриплым от курева голосом, а сына — отвязным хулиганом. При таком раскладе шансы, что с фигурантами случится что-то интересное, резко возросли.

Без «Симпсонов» невозможен был бы сериал «Клан Сопрано», выход которого в 1999-м обозначил радикально новый этап в развитии жанра семейной саги и одновременно его исчерпание. В нем окончательно был преодолен разрыв между полнотой киножизни и тем картонным существованием, которое влачили до сих пор телегерои. Совершился скачок от архаической истории с монохарактерами к современной мещанской драме, основанной на психоаналитическом интересе к человеку, который пронизывает всю культуру американского среднего класса и не раз был осмыслен в кино. Теперь и на телеэкране серию за серией проживали непростые персонажи, чья личная психическая история, переплетенная с повествованием о семье и роде, разворачивалась в такой сложной динамике и запутанных связях, которые не могли бы полностью раскрыться даже за все полнометражные части «Крестного отца». Основная же сюжетная перемена заключалась в том, что похороны стали семейным событием куда более частым, чем свадьбы, а весь запутанный фамильный организм питался уже не только привязанностью и любовью, но в равной мере насилием и смертью — именно так теперь возгонялся обостренный зрительский интерес.

Главные герои «Клана Сопрано» — члены итальянской мафии зеленого штата Нью-Джерси, люди семейные в прямом и переносном смысле. Тут и там по эпизодам разбросаны намеки на то, что их прародиной является (ни больше ни меньше) древний Рим — «та сторона», как называют герои Италию. Недаром несносная старуха, мать босса семьи Тони Сопрано, оживляющаяся только при виде сырого мяса, носит императорское имя Ливия, а самый жестокий в сериале психопат и мерзкий сексуальный извращенец капо Ральфи Сифаретто — яростный фанат фильма «Гладиатор». Античные зверства становятся символическим источником и оправданием рутинной жестокости высшей степени обаятельных и точных героев, которая так эффектно интегрирована в любовно воспроизведенную повседневность самого обывательского из штатов. Италия — их общий племенной исток, частные же истории определяются узкосемейными отношениями. Центральная ячейка улья — семья босса, Тони: его властная мать, втайне желающая смерти сыну, постепенно погружающийся в безумие номинальный дон — дядя Джуниор, эксцентричная сестра Дженис, «первая леди» и идеальная домохозяйка Кармела, а также двое взрослых детей — студентка колледжа Медоу и слабохарактерный подросток Эй Джей. Вообще же отношения той или иной степени родства связывают почти все персонажи, общее число которых приближается к трем сотням.

По насыщенности действия «Клан Сопрано» превосходит любой другой сериал, и все же главной сериальной ценностью остаются разговоры. Если раньше это были преимущественно выяснения любовных или родственных отношений, то теперь к ним добавились виртуозно написанные мафиозные «терки», бесконечное «решение вопросов», та разновидность «семейных» разборок, в ходе которых выстраиваются иерархии и становится ясно, кому

жить, а кому (что вероятнее) умереть. Причем погибнуть может любой персонаж, неприкосновенными остаются лишь сакральные фигуры жены босса и его детей. В каждом сезоне множество второстепенных и обязательно какой-то из центральных, особенно ярких героев «уходят в программу по защите свидетелей». Тут нет хороших и плохих. Агенты ФБР сами не очень-то верят в то, что их дело правое, а Тони Сопрано (Джеймс Гандольфини) регулярно своими руками устраняет зарвавшихся родственников, что только добавляет его образу притягательности.

Нельзя сказать, что такая жизнь проходит для него бесследно. Постыдным для мафиозного дона образом он начинает страдать депрессиями и паническими приступами, падая в обморок при виде банки соуса «Анкл Бенц» или во время жарки барбекю. Это и является поводом для введения в фильм узловой линии — сессий с профессиональной и весьма привлекательной дамой-психотерапевтом, доктором Мелфи. Тони первым в истории телевизионных саг стал регулярно посещать аналитика, что явилось закономерным результа-

«Клан Сопрано»

том развития жанра. Там, где есть семья, самое место проявиться неврозу.

Таким образом, все «семейные» разговоры и разговорчики сошлись в самом значимом типе общения — с аналитиком. Ничего не бывает в «Сопрано» случайно, все даже самые незначительные события связаны, и причины их в конечном итоге ведут в бессознательное. В первую очередь в бессознательное главного персонажа — босса, содержимое которого услужливо демонстрируется в виде его снов (всю первую часть кульминационного последнего сезона Тони вообще лежит в коме, не переставая активно грезить).

«Клиент всегда мертв»

Однако сериальный психоанализ имеет свои границы: он может помочь найти в прошлом Тони причины мучающих его симптомов, но не может самого важного — заставить пациента измениться, поскольку перемена (отказ от власти, а следовательно, жестокости и убийств) означала бы конец потрясающего персонажа.

Именно от «Клана Сопрано» произросла целая ветвь очень успешных сериалов, так или иначе эксплуатирующих находки его сценариста Дэвида Чейза, который прославился настолько, что вместе с Джеймсом Гандольфини появился на обложке Vanity Fair.

В 2001-м компания Home Box Office выпустила шедший до 2005 года сериал «Клиент всегда мертв», называвшийся в оригинале Six Feet Under («Шесть футов под землей»). В сущности, он стал камерным вариантом «Сопрано», более скромным по размаху и пафосу, но построенным по аналогии с уже проверенной благодатной идеей присутствия темной стороны в уюте домашней жизни.

Хотя никто из его главных героев — Фишеров — не имеет привычки к убийствам, благосостояние семьи также зиждется на трупах. Фишеры обитают в большом старомодном особняке, в нем же размещается их семейный бизнес — похоронное бюро. Весьма символично, что подвал родового гнезда вечно набит мертвецами, которых бальзамируют там для церемонии прощания.

Запутанные отношения жизни и смерти в этом сериале упрощены до поучительной притчи: каждая серия начинается с юмористической зарисовки на тему «конец может настигнуть кого угодно, где угодно и как угодно». Вокруг образовавшегося после вводного эпизода трупа, который неизменно попадает в семейный подвал, и строится очередная серия.

Сами Фишеры очень симпатичные люди, и каждый из них, понятно, со своими причудами. Мать семейства, домохозяйка Рут, едва овдовев, начинает, к возмущению своих взрослых детей, открывать собственную сексуальность. Старший сын Натаниэль никак не может определиться, нужно ему это похоронное дело или лучше вернуться к невнятной жизни неудачника в Сиэтле. Параллельно он встречается со страдающей легкой формой нимфомании дочкой психоаналитиков Брендой. Младшая сестра Клер экспериментирует с наркотиками и собирается поступать в колледж искусств. А самый прилич-

«Отчаянные домохозяйки»

ный, застегнутый на все пуговицы средний брат Дейв (Майкл С.Холл, которого ждал еще звездный час в роли маньяка Декстера) на самом-то деле гомосексуалист и спит с чернокожим полицейским. Но главное, каждый из членов семьи непрерывно ведет свой диалог с мертвым отцом, который является одним из главных персонажей. Со сцены, когда Фишер-старший в канун Рождества на новеньком катафалке попадает в автокатастрофу, и начинается сериал.

Вообще, фигура сериального отца стала занимать существенное место в построении психологических историй телегероев последнего поколения. При этом отец чаще всего числится выбывшим. Так было уже в «Санта-Барбаре», где Си Си Кэпвелл большую часть экранного времени проводил без сознания на больничной койке. Но тогда это был еще совершенно пустой персонаж, вакантное место, которое по очереди занимали чуть ли не три разных актера. В новой телесериальной традиции отец так возвысился и стал настолько могущественным, что управляет жизнями отпрысков даже из могилы. В ходе выяснения отношений с регулярно являющимся мертвецом и развиваются характеры гробовщиков Фишеров.

В сериале «Декстер», собирающем в США невероятные рейтинги, идея живущего двойной жизнью героя с нетрадиционными моральными принципами доведена до предельного абсурда. Зритель становится соучастником привлекательного маньяка-аккуратиста, убивающего людей во имя своих причудливых представлений о справедливости. Если вглядеться внимательно, то станет ясно, что Декстер Морган — всего лишь сильно упрощенная и гламуризированная вариация на тему Тони Сопрано. Но тут сценаристы создали злодея настолько условного, что его образу жизни требу-

ется серьезная легитимация, за которой нас отсылают, разумеется, в его раннее детство. Сам маньяк (но добрый и справедливый) работает экспертом по крови в полиции Майами, а после работы — в качестве хобби — выслеживает укрывшихся от правосудия других маньяков (злых и несправедливых). Поймав жертву, разделывает ее на кусочки в тщательно затянутых пленкой помещениях. При этом, несмотря на заявленную атрофию всего человеческого, он тщательно блюдет декорум, умудряясь быть заботливым братом и верным супругом. К третьему сезону герой так преуспевает в своей якобы показной социализации, что у него даже рождается ребенок, хотя вначале его либидозная энергия вроде бы находит исчерпывающую реализацию в изощренных убийствах. Постепенно зритель убеждается, что Декстер не просто притворяется, а что он вправду хороший и по-настоящему любит своих близких, хотя и утверждает, что лишен способности чувствовать.

«Декстер» устроен потрясающе простодушно: это какое-то заклинание зла, сказка о том, что можно быть добрым и милым душегубом, если для этого есть достаточно веские основания. Но, по сути, оправдание злодея заключается в том, что он очень приятный мужчина, который уделяет много внимания гигиене и пробежкам, нравится девушкам. Его внешний облик настолько безупречен, что если бы не довольно навязчивый внутренний голос героя, который постоянно произносит наивно-зловещие полуанекдотические монологи, было бы очень трудно понять его характер.

Сначала он предстает как волк-одиночка, извращенный Спайдермен, появившийся неведомо откуда, но на самом-то деле создатели предлагают зрителю еще одну вывернутую наизнанку душераздирающую семейную историю. Во всем вновь приходится винить папу и маму. Чуть ли не половину каждого эпизода занимают экскурсы в туманное прошлое этого кровавого Д'Артаньяна, где проясняются леденящие душу обстоятельства, так исказившие его психику. Бедняге была нанесена в детстве страшная душевная травма, результатом которой стала неутолимая жажда крови. Он и рад бы не убивать, но не может ничего с этим поделать. И тут снова объявляется сверхзначение фигуры телесериального отца, который, будучи полицейским, прямо по Лакану, даровал нашему герою закон и заодно порядок — «Кодекс Гарри», свод нравственных и практических установлений, следуя которому Декстер гарантированно уйдет от возмездия и заодно послужит на пользу обществу.

В «Декстере» полно психологических мотиваций, но, чтобы удерживать внимание зрителей, все же требуется довольно фантастическая детективная интрига. То герой ведет дьявольскую игру с другим маньяком, который оказывается его потерянным младшим братом, который, в свою очередь, является еще более продвинутым маньяком, чем сам Декстер. При этом он встречается с сестрой Декстера, одновременно убивая других девушек и обескровливая их тела, но все это из любви к тому же Декстеру. То полиция Майами, в которой работает Декстер, случайно находит в море тайное подводное кладбище жертв Декстера и начинает охоту на самого Декстера. Теперь ему приходится пойти на множество сделок со своей совестью, в частности, убить свою бывшую девушку, которая практически ни в чем не виновата, кроме попытки сжечь новую девушку Декстера, а также убить несколько почти невинных людей, которых никто уже не считает...

Это абсолютно комиксовая история. У главного персонажа крайне ограничены модусы поведения. Он, как бумажка, у которой не может быть больше двух сторон, как ни крути и как ни подсвечивай. А подсвечивают и снимают Декстера умело. Если в «Сопрано» изображение выстроено на контрастной светотени, на таинственном полумраке баров и яхтенных трюмов, на неярких днях северного Джерси, то Декстер радуется жаркому солнцу Майами, всегда отлично выглядит и депрессиям не подвержен. Он всегда в позитивном настроении, и сколько бы сезонов ни было отснято, мы не можем уз-

нать о нем ничего сверх того, что поведает нам его услужливый внутренний голос. Возможно, поэтому Декстер так прославился в Америке: несмотря на кажущуюся эксцентричность тайных привычек, он сконструирован с соблюдением современной психологической технологии, но так, чтобы быть совершенно понятным и безликим. Такое ощущение, что вырвавшегося джинна пытаются затолкать обратно в бутылку, представив темную сторону человека в максимально гротескном, неправдоподобном и вместе с тем сглаженном виде. Любовь к этому персонажу делает телезрителей — к их удовольствию чуть-чуть декадентами, давая каждому возможность поддержать эту

безобидную игру в эстетизацию зла («Ах, Декстер такой милый!») и одновременно позволяет оставаться в рамках приличия.

Наличие темных углов и страшных подвалов в каждом доме, как и в каждом отдельном сознании, включая домохозяек, стало, хоть и с существенным опозданием, фактом, признанным даже на американском телевидении. Более того, сами домохозяйки со своего нагретого места у телевизора перекочевали на экран и влились в поток теледиалектики добра и зла, одомашнивая ее и упрощая. Вместе со славным маньяком Декстером они свели на нет все ее богатство. Речь идет о сериале «Отчаянные домохозяйки» (Desperate Housewives), название которого правильнее было бы перевести как «Отчаявшиеся домохозяйки». «Домохозяйки» выставили все в несколько ином свете: пусть эксцессы в жизни и случаются, никто не без греха, но если даже вы случайно кого-то убили или покалечили, достаточно об этом искренне пожалеть и, главное, как следует извиниться.

Немолодые, но прекрасно сохранившиеся женщины — блондинка, брюнетка, шатенка и рыжая (четкое колористическое деление сразу наводит на мысли о регрессе персонажей) живут со своими семьями на Wysteria Lane. «W» в начале названия улицы — не что иное, как перевернутая «M». Тут зашифрована Mysteria, то есть Тайна. Именно Тайна, каждый раз все более неправдоподобная, управляет зрительским интересом в этом сериале, поскольку сами героини банальны, а каждое их слово и каждый их шаг предельно заштампованы. Не исключено, что, поскольку речь идет о неуравновешенных женщинах, Wysteria следует понимать как Hysteria. В течение многих десятков серий красавицы увлечены типовыми семейными дрязгами и одновременно разнюхиванием чужих семейных секретов.

«Домохозяйки» разлагают жанр семейной саги до серии фамильных недоразумений одно другого шаблоннее, а психологическая многомерность сведена к наличию у всех, у каждого грязных секретов. Рыжая Бри страдает неврозом домохозяек, то есть маниакально следит за чистотой в доме, вытесняя свою обиду на мужа, который любит S&M и изменяет ей с соседкой. Смуглая Габриель, латинская material girl, сама изменяет богатому мужу с юным садовником. Бывшая бизнес-леди Линетт пытается справиться с воспитанием четверых детей. Разведенная большеглазая Сьюзен заводит роман с положительным водопроводчиком Майком. На этом фоне происходят различные трагедии и катастрофы. На одном из промопостеров к сериалу все домохозяйки в вечерних платьях изображены со спины: каждая прячет за спиной оружие — кто нож, кто наручники, кто хлыст. Этот сериал открывается, как и другой — «Клиент всегда мертв», — со сцены смерти, самоубийства одной из домохозяек, чей голос впоследствии всегда будет присутствовать за кадром. Но в этой, как и в других смертях сериала, не чувствуется никакой драмы. Если Декстер еще способен заставить зрителя разволноваться (в большой степени за счет раздражающего нервы рваного монтажа) хотя бы к финальному эпизоду, то в «Домохозяйках» все настолько мультипликационно, что сценаристам, чтобы разбудить публику, приходится обрушивать на мирную улочку то самолет, то торнадо. Смерть окончательно приручена, интегрирована в жизнь пригорода и частично упразднена: даже покончившая с собой в начале Мэри Элис не вполне мертва. Она никуда не делась и умиротворяющим голосом комментирует поступки героинь за кадром.

Маньяк Декстер, в отличие от Тони Сопрано, любит предаваться ретро- и интроспекциям самостоятельно, без посредников. Когда судьба все-таки сводит его с психоаналитиком, он не долго думая расчленяет его, предпочитая никому не передоверять копание в себе. Максимум, на что способны домохозяйки, — это походы к семейным консультантам. Тем не менее впервые появившаяся в «Сопрано» линия психоанализа не была забыта. Из нее выжали все возможное и в стартовавшем в 2008-м году сериале того же HBO «Лечение» (In Treatment). Отношения психоаналитика и кли-

ента не раз обыгрывались в кино, но теперь свое экранное воплощение получил принцип серийности сессий. Идея лежала на поверхности: один эпизод в сериале равен по времени одной сессии у психоаналитика. А если разговор у психоаналитика — самый значимый разговор, во время которого произносится самое важное и сокровенное для человека (и персонажа), то вся прочая жизнь оказывается ненужным излишеством, ведь все решается в кабинете врача.

Была опасность, что этот сериал станет концептуальным гвоздем в гроб многосерийных семейных телеисторий и вся психопатология обыденной сериальной жизни могла бы быть разыграна в одном врачебном кабинете. К счастью, таланта сценаристов не хватило, сериал оказался плоским и безжизненным, а слушать банальные исповеди опухших от искусственных слез актеров стало просто невыносимо. Да и сам доктор Уэстон (Гэбриел Бирн) в первой же серии выказал недопустимый непрофессионализм и полностью дискредитировал себя, впав в жестокий эротический контрперенос, а проще говоря, влюбившись в истеричную пациентку с чувственным ртом.

В каком-то из эпизодов «Клана Сопрано» опустившийся телесценарист с героиновой зависимостью пытается заложить в ломбард свою «Эмми», статуэтку, чтобы достать немного денег на дозу. Откупщик говорит ему, что даст за нее не больше двадцатки, потому что «Эмми» все-таки не «Оскар». Наверное, это горький вздох сценариста, понимающего, что даже пять «Эмми» не сделают из сериала полноценный фильм. Это правда, но правда заключается также и в том, что в сериале «Клан Сопрано» удалось достичь той меры художественной убедительности и полноты жизнеописания, которой от сериалов никто и не думал ждать. Теперь, когда американская нация плотно сидит на подростковых сказках о повседневной жизни вампиров и игрушечных маньяков вроде последнего хита HBO «Настоящая кровь» (True Blood), «Сумерек» (Twilight) и того же «Декстера», становится очевидно, что «Клан Сопрано» стал высшей точкой телесериального реализма, породив, как это и бывает в истории искусств, массу маньеристских эпигонов.

О П Ы Т

Мэтью Уэйнер

МЭТЬЮ УЭЙНЕР:

«Прошлое, которое мы не успели осмыслить»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СКОТТ ТОБИАС

Скотт Тобиас. Как повлияли на судьбу сериала многочисленные премии, успех у зрителей и признание критиков?
Мэтью Уэйнер. Телеканал AMC проявил недюжинную смелость, пошел на огромный риск. Он буквально ворвался в мир телевидения, и я очень рад, что сейчас он стремится запускать по-настоящему креативные, свежие проекты. Владельцы канала тоже довольны, надеюсь, их прибыль многократно возросла. На это мы и рассчитывали. Мне с самого начала заявили: «Мы тебе доверяем, ты знаешь, что делаешь, мы благодарны и хотим продолжать сотрудничество». С каждым годом AMC укрепляет свои позиции, руководствуясь принципом: «Нам это нравится. Надеемся, что понравится и всей Америке».
Скотт Тобиас. Какие практические навыки вы вынесли из работы над первым сезоном? Помогают ли они вам сейчас?
Мэтью Уэйнер. Безусловно, мы многому научились за время съемок. На каждый эпизод (серию) уходит семь дней, поэтому нам приходится четко рассчитывать силы и время, искать наиболее эффективный метод работы; ведь обычно на создание серии отводится восемь-девять дней, это норма практически для всех сериалов, при том, что далеко не все они по сложности производства сравнимы с «Безумцами». Прекрасно, что теперь у меня есть возможность не заниматься всем сразу — я собрал великолепную команду, членам которой доверяю. Я полностью разделяю их взгляды и доволен решениями, которые они принимают. Мне больше не нужно контролировать каждый их шаг и волноваться из-за любой мелочи. Это не значит, что теперь я расслабился, для меня это невозможно. Но мне хотелось быть более уверенным в том, что я делаю, удостовериться, что другие понимают меня и уважают мои пристрастия. Хорошо, когда есть возможность все время перепроверять себя, советуясь с другими, это один из основных элементов нашей работы.
Скотт Тобиас. Повлияла ли забастовка сценаристов на ваши планы и работу над вторым сезоном?
Мэтью Уэйнер. Напрямую — никак, поскольку, когда забастовка началась, первый сезон был уже снят, а съемки второго пришлись на период, когда она была уже в разгаре. Мы просто чуть поменяли постановочный план и перенесли начало работы на две недели. Но забастовка повлияла лично на меня. Я рассчитывал как следует все продумать, спланировать новый сезон, а в результате времени у меня практически не было, я оказался вовлечен в забастовку и был постоянно занят. Так что не получилось спокойно посидеть, поразмышлять над тем, что же будет происходить в новом сезоне. Но идеи у меня уже были. Так что на производственный процесс все эти события никак не повлияли.

Скотт Тобиас. Каким вам представляется будущее «Безумцев»?
Мэтью Уэйнер. Восемь лет назад, когда я написал сценарий пилотного эпизода, у меня еще не было замысла полноценного сериала, но я точно представлял, как будут развиваться мои персонажи. В пилотной серии отражено очень многое, она определяет траекторию развития всего сериала. Из нее можно понять сущность каждого героя, состояние ума, настроение, темперамент. Так что у меня была надежная основа для дальнейшей работы. И, конечно, связь с определенным историческим периодом всегда создает дополнительную сюжетную линию, мне интересно следить за тем, как герои будут реагировать на те или иные события. Но здесь важно стараться быть честным, трезво оценивать прошлое, эпоху и ее влияние на людей. Можете ли вы сказать, например, что были другим человеком в 2005, 2006 годах? Трудно сказать наверняка, насколько вы изменились, что именно на вас повлияло, если, конечно, в эти годы вы не пережили какую-то личную трагедию.
Скотт Тобиас. Рассчитываете ли вы четко темп развития сюжета? Известно ли уже, сколько сезонов будет в сериале?
Мэтью Уэйнер. Нет. Честно говоря, пока что мне не заказали следующий сезон. Я живу сегодняшним днем и над текущим сезоном работаю так же напряженно, как и над предыдущим, вкладываю в него все свои идеи и разрабатываю сюжет так, как мне кажется правильным. Если бы я точно знал, что сериал будет идти десять лет, то приберег бы эпизод с разоблачением Дона напоследок, а не раскрывал бы все в двенадцатой серии первого сезона. Но я подумал: «Это моя история, я рассказчик, и я должен рассказывать. Не стоит откладывать идею в надежде, что позже появится больше возможностей или времени, чтобы раскрыть ее». Мне нравится работать с тем, что уже существует. Есть ли у меня далеко идущие планы? Да, пожалуй, хотел бы увидеть, что станет с моими героями в 1972 году. Но пока я не планирую никаких грандиозных событий, вроде попытки Дона баллотироваться в президенты, ни о чем таком я не думаю. Хотя, случись это на самом деле, я бы голосовал именно за него.
Скотт Тобиас. Неужели?
Мэтью Уэйнер. Конечно, особенно если бы его конкурентом был Никсон.
Скотт Тобиас. Телеканал AMC, в отличие от HBO и Showtime, не является платным. Там есть перерывы на рекламу, есть ограничения на использование нецензурной лексики, определение контента, рассчитанного только на взрослую аудиторию. Приходилось ли вам в связи с этим вносить изменения в сценарий?
Мэтью Уэйнер. Нет. Я не пытался специально напичкать речь героев нецензурной лексикой, возможно, кого-то это смутит. В сериале все постоянно друг друга посылают, то есть мы понимаем, что имеется в виду, но я не думаю, что нужно это озвучивать. Стоило ли добавить больше обнаженной натуры и откровенных сцен? Не знаю. В фильмах, где сплошная обнаженка, хорошие актеры сниматься не будут. А в «Безумцах» артисты действуют в соответствии с характерами своих персонажей, вот и всё. Так что я не слишком волнуюсь на этот счет и не ощущаю никаких ограничений в работе. Признаю, что в «Безумцах» много грубого, непристойного. Но мне это нисколько не мешает. Хотя иногда внешние ограничения придают сериалу особую прелесть; здесь срабатывает идея о том, что скрытое от глаз зачастую оказывается более привлекательным, чем то, что мы видим. Это старейшее в мире клише, и люди часто используют его как оправдание, но я чувствую — в случае с «Безумцами» оно абсолютно оправданно. Мне кажется, что интимную постельную сцену гораздо более эффектно не показывать во всей ее натуралистической откровенности, а лишь намекнуть, что она произошла: это намного выразительнее.
Скотт Тобиас. Исторический контекст сериала в каком-то смысле помогает лучше воспринимать подобную многозначительную скрытность.
Мэтью Уэйнер. Несомненно, контекст играет большую роль. Но я старался

не использовать кинематографические приемы того времени, не играть со зрителем в игру, говоря: «Кое-что произошло, но мы вам этого не покажем». Напротив, я все время пытаюсь говорить ясно и откровенно, показывать вещи прямо, без увиливаний. В четвертом эпизоде первого сезона была история с маленьким соседским мальчиком, который хотел заполучить локон Бетти (пока та присматривала за ним в отсутствие его матери) и застукал ее в ванной. При других обстоятельствах эту сцену нужно было бы снять иначе, чем сделали мы. Описание быта очень важно в этой истории, но я знал, что женщи-

Мэтью Уэйнер на съемках фильма «Безумцы»

нам в те годы приходилось носить массу всяких вещей, одежда состояла из множества слоев. Актрисы рассказали мне, что, прежде чем пойти в ванную, им требуется двадцать минут, чтобы раздеться. Но в этой сцене Бетти заходит в ванную, заглядывает в ящики и затем идет в туалет, мы не показываем, как она снимает десяток своих нижних юбок. И это не упрощенный взгляд, просто сцена очень интимная. В этот момент входит мальчик и видит очень реалистичную картину. Какие здесь могут быть ограничения? Мы не показали ничего неприличного, не видно обнаженное тело, не слышно никаких звуков, мы никого не смущаем. Но мы обязательно хотели включить в эпизод эту сцену, которая привнесла нечто очень личное и жизненное. Я никогда не задумываюсь о подобных препятствиях.

В пилотной серии герой пробормотал вслед Дону: «Пошел ты», это было всего один раз и то шепотом. Мы сняли так, как получилось, — эти слова просто вырвались у него. И зрители понимали, что, уходя, он сказал именно это. В то время все постоянно говорили: «Пошел ты!» Может, не на рабочем месте и, конечно, не у себя дома. И это тоже часть нашей истории. Эпоха 60-х — это расшатывание правил, нарушение запретов. Мы смотрим фильмы конца 60-х и 70-х, например, «Полуночного ковбоя», и видим, как эти и другие бранные слова становились частью массовой культуры. Но я не думаю, что они были важным элементом жизни людей. Не верю, что люди действительно были такими, как показывают в том кино.

Скотт Тобиас. Неотъемлемая часть сегодняшней реальности и работы на AMC, в частности, — рекламные паузы. Влияет ли постоянное ожидание очередного перерыва на ритм повествования и его восприятие? Предусматриваете ли вы это, когда пишете сценарий?

Мэтью Уэйнер. Для меня сценарий — единое целое, и пишу я его как нечто цельное, не думая о перерывах. Потом, на этапе монтажа, мы узнаем, где бу-

дут паузы. На самом деле реклама дает множество возможностей. С помощью этих пауз можно показать, например, что сцена происходит на следующий день или через неделю, что между событиями прошло много времени. Иногда эти перерывы можно использовать как прекрасное художественное средство. Конечно, автор всегда хочет, чтобы его произведение смотрели от начала до конца без перерывов, чтобы никакая реклама не отвлекала от просмотра. Но это часть реальности, благодаря которой мы оплачиваем наши счета.

Скотт Тобиас. Рекламу действительно можно превратить в часть произведения. В пилотном эпизоде «Твин Пикс» рекламные паузы были разбросаны так, что становились эффектным завершением сцен.

Мэтью Уэйнер. Не буду врать, конечно, я тоже думаю об этом. Особенно когда мы готовимся выпустить эпизод в эфир. Но это палка о двух концах. Я считаю, невозможно убедить зрителя, что наступил следующий день, если не показать перед сценой панораму Манхэттена. Но когда есть перерыв на рекламу и затем зритель видит героев сериала уже в другой одежде, то понимает, что действие происходит на следующий день. Хорошо, что у нас есть достаточно много времени до первой рекламы, около двадцати минут, это очень помогает — зрители успевают втянуться в историю, погрузиться в происходящее.

Скотт Тобиас. Сценарий «Безумцев» знаменит еще и тем, что благодаря ему вы получили работу в сериале «Клан Сопрано». Как повлиял на ваше дальнейшее творчество этот первый сериальный опыт? Собирались ли вы в работе над «Безумцами» использовать те же приемы, что и в «Клане Сопрано»?

Мэтью Уэйнер. Конечно, нет. Нелепо даже предполагать такое. Мы поняли, что сериал «Безумцы» оказался очень своевременным, вписался в современный культурный контекст, но мне интересно, как бы его восприняли, если бы он вышел в те годы, когда я писал сценарий, возможно, его бы даже не заметили. Как сценарист я очень изменился с тех пор. Невозможно просидеть четыре года в одной комнате с Дэвидом Чейзом и сценаристом Теренсом Уинтером и ничему у них не научиться. Я наблюдал за тем, как создавался «Клан Сопрано» и поражался тому, как Дэвид умеет воодушевлять, стимулировать воображение. Я также обрел уверенность, о которой говорил ранее, описывая работу над первым сезоном «Безумцев», — уверенность в том, что если мне что-то понравилось, то это будет верно воспринято и понято.

Скотт Тобиас. Как повлиял на сериал современный контекст? Почему он более актуален сегодня, чем во время написания сценария?

Мэтью Уэйнер. Не хочу прикидываться ясновидящим или пророком, но меня в те годы, правда, преследовало сильное ощущение тревоги за политическое будущее нашей страны. Я написал сценарий в 1999 году, до нового тысячелетия. То же предчувствие пронизывало и «Клан Сопрано». Впервые увидев этот сериал в эфире, я понял, что не одинок в своих опасениях. Но, кажется, до последних двух-трех лет в культуре это ощущение больше никак не отражалось. Джордж Буш одержал победу на двух выборах. Я даже не пытаюсь говорить об этом с политической позиции. Думаю, в «Безумцах» отголосок периода славных 60-х соединен с предчувствием фатальных перемен. И с годами резонанс усиливался. Тогда никого это особенно не волновало, как сейчас. А может, это все игра моего воображения?

Скотт Тобиас. Как и в «Клане Сопрано», в «Безумцах» выведен портрет определенной субкультуры, во многом неприятной, местами отталкивающей. Ее представители совершают низкие поступки, предают и обманывают, многие из них несчастны. И тем не менее в обоих сериалах эти мирки обретают некую порочную привлекательность. Почему так происходит? Хотите ли вы и дальше в своих сценариях играть с этой диалектикой образов?

Мэтью Уэйнер. Автор пытается создать свой целостный мир. Я сам очень люблю 1960-е годы, и многие согласились работать со мной именно потому, что я говорил: «У вас будет возможность пожить в этом времени». Да, жизни ге-

роев далеко не идеальны, их поступки зачастую гнусны и ужасны, но это и есть основа нашей истории. Ее драматическая плоть. «Клан Сопрано» нравится мне как сериал, но я никогда особенно не хотел стать членом этого клана. Конечно, здорово смотреть на людей, которым не приходится работать, разруливать чужие проблемы и так далее. Но и в их жизнь вклинивается реальность, где нужно работать, заниматься всякими бредовыми делами и терпеть неудачи. Такая история привлекательна, но это драма, у нее свои законы. Описывая некий микромир, мы показываем его положительные стороны, пытаемся вос-

«Безумцы»

создать атмосферу, среду обитания наших героев, которые часто обладают огромной свободой и могут делать то, что не можем мы сейчас. Но обычно вскоре в игру вступает вышеупомянутая неумолимая реальность, и мы вдруг понимаем: «Если ты несчастлив, то ты действительно несчастен». Очень неоднозначный мир. По правде говоря, это одна из тех вещей, которые я не могу постичь сознательно, не понимаю, как они работают. Но я люблю жить в этом мире, люблю этих людей, они кажутся мне симпатичными, порой забавными. И то, что герои поступают плохо и попадают в неприятные и сложные ситуации, — для меня часть игры, развлечение.

Скотт Тобиас. Как вы намерены выстраивать ход событий? Уже в первом эпизоде мы увидели внушительный временно́й скачок.

Мэтью Уэйнер. Смешно, но на календаре это выглядит, как перерыв в два года — от 1960-го до 1962-го, хотя между событиями прошло всего лишь четырнадцать месяцев. Практически такой же перерыв, как в «Клане Сопрано». Просто герои «Клана...» нечасто смотрели на календарь. Как будут развиваться события в жизни моих героев? Я был бы рад получить возможность рассказывать чью-то личную историю в каждом сезоне, в каждых тринадцати сериях. Как я уже говорил, у меня пока нет четкого плана всего сериала, так что предпочитаю не загадывать на будущее. Точно знаю, в моей истории есть события, которые я хочу пропустить, а другие, наоборот, особо подчеркнуть. Время идет, буду следить за развитием жизни героев. Мы же не комикс делаем. Если кто-то забеременеет, то родится ребенок...

Я не хочу загонять себя в схему, где действие каждого эпизода происходит спустя месяц. К тому же это лучше и для аудитории. Создание сериала — тяжелый труд, и между сезонами всегда будут перерывы. Они помогают мне

возвращаться в реальность сериала, вступать в следующий сезон с сознанием, что в моей жизни прошло почти столько же времени, сколько в жизни героев.

Скотт Тобиас. Вы являетесь автором «Безумцев», но утверждаете, что не контролируете каждый шаг вашей команды. Как вы выстраиваете съемочный процесс?

Мэтью Уэйнер. Люди, которые на меня работают, посмеялись бы над таким вопросом.

Скотт Тобиас. Скажем, как вы участвуете в создании тех серий, где в титрах не значитесь как автор сценария?

Мэтью Уэйнер. Я контролирую каждое слово, произносимое с экрана. Нет ни одного эпизода, в съемках которого я бы не участвовал. Сценарий создается в несколько этапов, и я всегда помогаю авторам доработать его, что-то подсказываю, мы обсуждаем детали. Я всегда активно участвую в написании диалогов. То же и с кастингом — я сам слежу за отбором актеров для каждой роли. Даже если им нужно будет произнести всего одно слово, я приду на пробу. Контролирую работу с реквизитом, многие элементы которого уже прописаны в сценарии, и с костюмами: каждый из них мне показывают, прежде чем утвердить для съемок. Что-то прописываю заранее, но бывают моменты, когда ко мне подходит художник по костюмам Джейни Брайант и предлагает что-то новое. И если это не кажется мне уж совсем нелепым, я соглашаюсь. Так что я участвую абсолютно во всем. Как правило, в сценарии прописаны практически все детали: что люди пьют, где и на чем сидят, как одеты и прочее.

Я также много работаю с режиссерами. Мы устраиваем предварительные встречи, на которых я разъясняю им сценарий — каждую страницу, каждое слово и часто даже изображаю, как это должно выглядеть, что, конечно, многих смущает. У меня, например, отлично выходит роль Джоан. Я присутствую на многих репетициях на площадке вместе со сценаристом. И, конечно, занимаюсь и дальнейшей обработкой отснятого материала — монтажом, микшированием звука, синхронизацией цвета. Всего получается около девяти должностей.

Скотт Тобиас. Будете ли вы сами снимать эпизоды второго сезона?

Мэтью Уэйнер. Из-за плотного рабочего графика мне удастся снять только финальный эпизод. Я планировал сделать больше в этом году, мне очень понравился творческий процесс, и результат меня порадовал. Но в этом сезоне получится снять только финал.

Скотт Тобиас. Вы говорили, что хотели бы продлить действие сериала до 1970-х годов. Изменятся ли впоследствии общая стилистика и тональность сериала? Станут ли герои отращивать баки и носить френчи?

Мэтью Уэйнер. Если вы изучите тот период, то увидите, что My Way Синатры все еще была в десятке самых популярных песен. И больше половины жителей страны не носили френчи и баки. А если посмотрите любительские фильмы 70-х, поймете, что далеко не все одевались по моде. Хотя, конечно, глобальные изменения в обществе нельзя отрицать.

Когда я начинал снимать «Безумцев», не мог представить, что будет дальше, не знал, смогу ли снять следующий эпизод. Но я был увлечен проектом, мною владели два желания: удовлетворить свой интерес, понять, как история может влиять на жизнь людей, и проанализировать конкретный исторический период, его восприятие людьми моего поколения.

1960-е — это в своем роде золотой век. Когда я рос, об этом времени много говорили. Я представитель «поколения X», и тени 60-х постоянно преследовали меня. Но на самом деле жизнь людей одинакова во все времена. То есть сейчас у нас президент афроамериканец, история, конечно, внесла свои поправки, и вообще, в Америке произошла масса удивительных событий. Но дети рождаются точно так же, как и сто лет назад. Понимаете, о чем я? Люди женятся, разводятся. Есть то, что никогда не меняется.

Мне с самого начала было интересно показать, как люди переживают тяжелые потрясения и любые исторические изменения в целом, как одни события влияют на жизнь, а другие проходят незамеченными. Я старался не просто воспроизвести то время, представить его в традиционном виде, не просто рассказать историю, а пережить все заново, создать эффект возвращенной реальности.

Меня очень интересовало поколение людей, которые в конце 60-х были уже взрослыми, таких, как Дон Дрейпер. Питу столько же, сколько моему отцу сейчас. Мне сорок четыре. Я полжизни провел, глядя в телевизор, а пятидесятилетние люди в то время уже были ветеранами второй мировой или войны в Корее, двадцати- и тридцатилетние воевали во Вьетнаме. Сорок лет пролетели, а мы так и не успели до конца осмыслить наше прошлое.

Скотт Тобиас. Поговорим немного о героях сериала. Что, по-вашему, делает Дона Дрейпера хорошим рекламистом? Есть ли в его личной истории, его прошлом, его характере что-то, благодаря чему на этой должности он — на своем месте?

Мэтью Уэйнер. Думаю, дело в его нерешительной, сомневающейся натуре. Он — обычный человек, как все остальные. У него не снобистский подход к рекламе. Дон не просто анализирует данные маркетологов, чтобы ловко продать товар. Важно то, что он невероятно хорошо умеет слушать. Он умеет растворяться в других, входить в чужие жизни и незаметно ускользать. Мы видим это уже в первой сцене пилотного эпизода, когда в ресторане он разговаривает с помощником официанта о курении. Он действительно слушает

«Безумцы»

людей и знает, о чем их спросить. Он начинает говорить о желаниях, внутренней мотивации, психологии курения. У него тонкий подход к рекламе, а главная цель — вызвать у человека некое чувство, которое будет ассоциироваться с определенным продуктом. Стандартный подход, при котором идут от обратного — придумывают броский слоган или шутку и пытаются поймать покупателя на эту удочку, — не для Дона. Вот поэтому он и хороший рекламист. И, думаю, пытается научить этому других. Писать слоганы — одно дело, но главная идея продажи товара клиенту — в другом. Она заключена в личностном подходе. Нужно заинтересовать человека продуктом. Таким образом можно добиться успеха, не читая многотомные исследования потребительской аудитории и не придумывая шутки и песенки. И при этом Дрейпер, что называется, законченный рекламист. Он говорит, что никогда не стоит использовать негативную мотивацию из серии «Вы скоро умрете», не надо пугать смертью, как это в свое время сделала марка Marlboro в своей рекламной кампании. Он говорит, что хочет предложить людям нечто большее. Они должны захотеть покупать товары, которые помогут им стать лучше или позволят стать теми, кем они хотят. С таким отношением шанс продать товар гораздо выше. Особенно если реклама правдива, если в ее основе — некое качество, которым действительно обладает продукт. Хотя, по правде говоря, реклама мне не так уж интересна.

Скотт Тобиас. Тогда почему она стала сквозной темой сериала?

Мэтью Уэйнер. Это хороший способ рассказать историю. Реклама — огромная часть культуры, жизни общества. Она отражает наше самоощущение, интересы, наши стремления и идеалы. И, кроме того, в те годы работа в сфере рекламы была невероятно увлекательной. Если бы я делал сериал о телевизионном бизнесе, вы бы, наверное, спросили, в чем секрет успешного телешоу? Я не знаю никаких секретов. Самое главное — люди, которые работают в этой сфере, и то, что они получают от своей работы. И, не правда ли, есть ирония в том, что сам человек живет паршиво, а другим продает ключ к совершенству?

Скотт Тобиас. В сериале прослеживается идея о том, что если ты работаешь в рекламном агентстве на Мэдисон-авеню, то обладаешь особым статусом. Сотрудникам полагается всегда быть «на высоте», что бы под этим ни подразумевалось.

Мэтью Уэйнер. Они не на высоте, но только потому, что эта высота постоянно меняется. Не стоит забывать об этом. Бизнес на Мэдисон-авеню устроен так же, как любой другой: всем управляют несколько лидеров. Но вскоре приходят новые, более сильные и агрессивные, буквально «проглатывают» их, а вскоре сами начинают им подражать.

Скотт Тобиас. Трудно ли создавать персонажи, которые большую часть времени вынуждены поддерживать определенный социальный имидж, статус?

Мэтью Уэйнер. Нет. У нас ведь есть возможность заглянуть в их личную жизнь, и мы знаем, какие они на самом деле. Мы скрываем их сущность не от зрителей, а от других персонажей. Такова жизнь, мы все вынуждены что-то скрывать. В героях сериала я узнаю реальных людей. Причем женские персонажи я создаю точно так же, как мужские. Все они в той или иной степени отражают мою личность.

www.avclub.com
www.ifmagazine.com

Перевод с английского Елены Паисовой

ДЖЕФФРИ ДЖЕЙКОБ АБРАМС:

«Никаких тайных заговоров»

БЕСЕДУ ВЕДУТ И КОММЕНТИРУЮТ МИКИ О'КОННОР И НОЭЛЬ МЮРРЕЙ

Джей Джей Абрамс

Сценарист, режиссер и продюсер Джеффри Джейкоб (Джей Джей) Абрамс родился в семье работников телевидения и карьеру начал сразу после окончания колледжа. Уже с двадцати лет он успешно продавал свои сценарии к фильмам, среди которых были «Как разобраться с делами», «Что касается Генри» и «Вечно молодой». В 1998-м Абрамс занялся созданием сериалов, первым из которых стал «Фелисити», драма о жизни студентов колледжа. За ним последовал крупный остросюжетный проект «Шпионка». В 2000-х Абрамс работал как в кино, так и на телевидении, пробуя себя в различных жанрах — от научно-популярной фантастики до классической драмы. Среди его проектов — сериалы «Остаться в живых», «Что насчет Брайана?», «Шестеро» и «За гранью», а также фильмы «Ничего себе поездочка», «Монстро», «Миссия невыполнима—3», «Звездный путь».

Мики О'Коннор. Как вы считаете, почему ваши сериалы находят такой глубокий отклик у зрителей? Может, в них есть какой-то особый ингредиент?
Джей Джей Абрамс. Я всегда стараюсь работать с проектами, которые мне самому было бы интересно смотреть. Есть некоторые аспекты, которые я не могу, да и не хочу, вычислять и измерять, но точно узнаю их, если вижу в самом замысле потенциал. Это все равно что найти женщину, на которой хочешь жениться. Я, конечно, могу сказать, что все дело в персонажах, которым люди сопереживают, в необычных ситуациях и прочих очевидных вещах, но на самом деле, если история по-настоящему цепляет тебя, это сразу чувствуешь.
Мики О'Коннор. Как, на ваш взгляд, изменилось телевидение за прошедшие десять лет?

Джей Джей Абрамс. Разумеется, с тех пор как стали доступны Интернет и другие средства просмотра, аудитория сериалов выросла, теперь их смотрят во всем мире, и для нас, авторов, это настоящее испытание.

С другой стороны, благодаря открытому доступу в Сеть у людей есть больше возможностей смотреть наши проекты. И пока одни лихорадочно пытаются на этом заработать, другие организуют многочисленные сообщества, фанаты становятся все более сплоченными. Люди смело высказываются, вступают в свободный диалог с режиссерами, сценаристами, продюсерами, и это здорово.

Мне кажется, я всегда, с самого начала своей карьеры, старался учитывать интересы аудитории. Когда пишешь пьесу, а затем получаешь реакцию, позитивную или негативную, ты чувствуешь ее, проживаешь, обдумываешь ее природу, она становится элементом твоей следующей работы. Сегодня Интернет мгновенно предоставляет ясную и довольно цельную картину зрительских переживаний и реакций. Ни в коем случае нельзя позволять аудитории помыкать тобой, но игнорировать ее тоже не стоит.

Ноэль Мюррей. Какая роль вам больше по душе — режиссера, продюсера или сценариста?

Джей Джей Абрамс. Приятнее всего быть режиссером — чувствую себя по-настоящему востребованным, могу полностью включиться в творческий процесс, как следует сконцентрироваться на своих идеях. К тому же, будучи режиссером, приятно осознавать, что все стадии подготовки, которой, казалось, не будет конца, уже позади: сценарий написан, актеры подобраны, декорации на месте. Съемочный процесс — своего рода награда для режиссера за проделанную работу. И, конечно, не менее увлекательный процесс — монтаж. Моменты, когда можешь заниматься чистым творчеством, прекрасны.

Ноэль Мюррей. В чем, на ваш взгляд, ваши сильные стороны?

Джей Джей Абрамс. Хотел бы я знать. Мне кажется, у меня их вообще нет, я просто стараюсь делать все, на что способен.

Мики О'Коннор. Что служило вам источником вдохновения в работе на телевидении?

Джей Джей Абрамс. Моим любимым телесериалом была «Сумеречная зона»: я вырос на ней, и для меня она была пределом совершенства, идеальным сочетанием интересных персонажей, жанров, эмоций и сюжетов. На каком-то глубинном уровне она сильно повлияла на меня, буквально свела с ума. Что касается кино, мне нравятся абсолютно разные картины, и, конечно, я не устаю восхищаться Стивеном Спилбергом, чьи работы, пожалуй, поражают меня больше, чем какие-либо другие. Во многом его творчество схоже с работой Рода Серлинга, создавшего «Сумеречную зону». Что сделали эти режиссеры? Придумали невероятные, сумасшедшие, абсолютно безумные ситуации и поместили в них героев настолько ярких и живых, что зритель полностью ассоциирует себя с ними, переживает за них, и это позволяет ему верить в правдоподобность зачастую нелепейших обстоятельств, проживать их так, словно это часть его собственной жизни. В свои работы, будь то драма, как «Фелисити», или научная фантастика вроде «За гранью», я стараюсь привнести качества, которые считаю ключевыми, те, что есть и в моих любимых историях.

Мики О'Коннор. Практически в каждом вашем сериале есть сильный женский персонаж. Как вы это объясните?

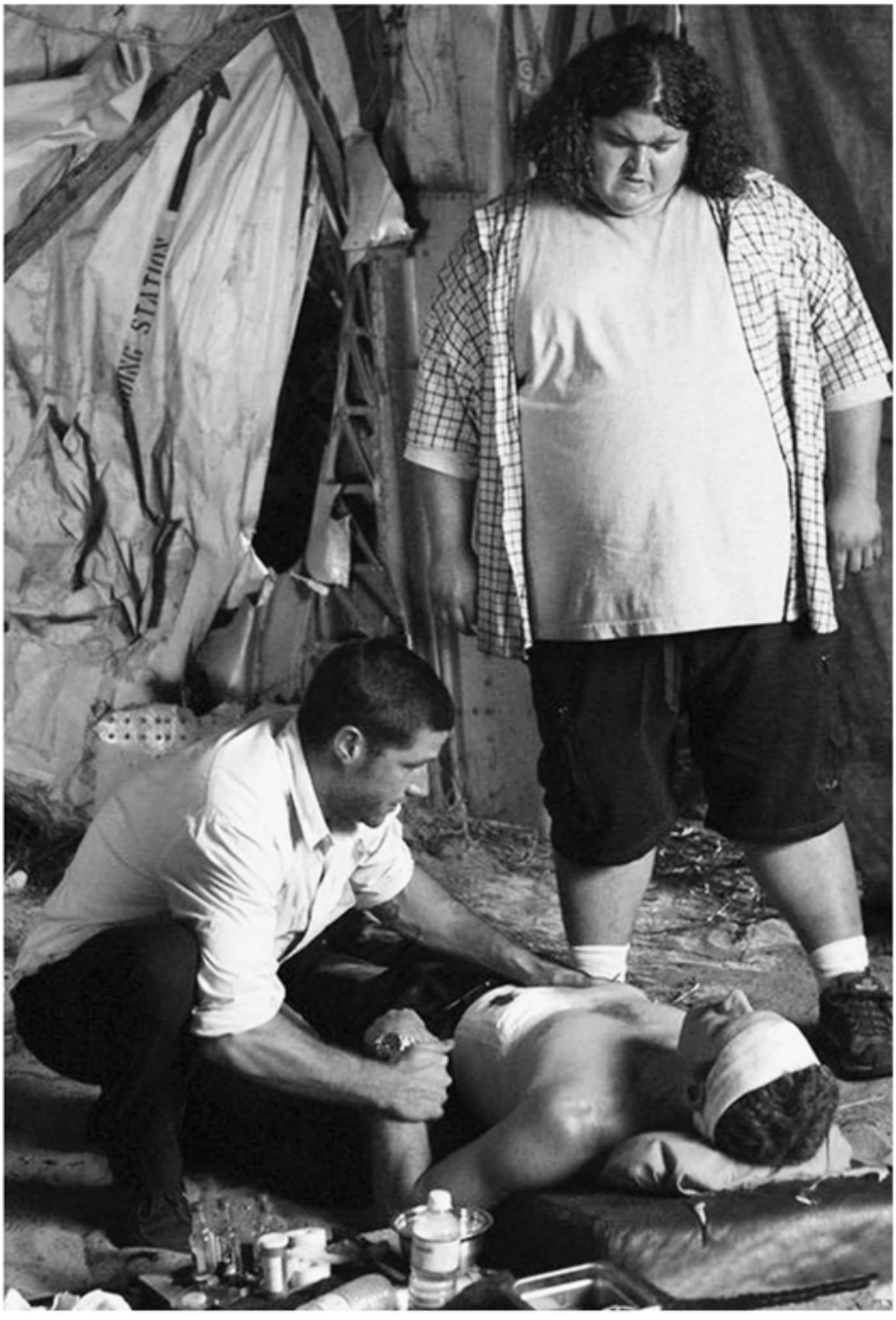
Джей Джей Абрамс. Забавный вопрос. Я не пытаюсь намеренно вводить сильные женские или мужские персонажи, просто стараюсь создавать их в надежде, что они получатся достаточно яркими, и иногда они оказываются женского пола. Не знаю, почему меня спрашивают именно о женщинах, а не о мужчинах. Например, будь героем сериала «Шпионка» мужчина, мне кажется, такой вопрос не возник бы.

Да, кстати, моя мать — юрист, сценарист и продюсер, очень сильная женщина, а моя жена невероятно активна, она занимается политической и общественной деятельностью. По уму и силе характера мне с ней никогда не срав-

ниться. Похоже, с годами, вокруг меня стало появляться все больше женщин прямолинейных, сильных, при этом искренних, воодушевленных, и я чувствую, что меня часто притягивают именно такие личности. Это уникальное сочетание силы, энергии с чувствительностью и ранимостью более органично воплощается в женских персонажах, чем в мужских.

Ноэль Мюррей. В период, когда вы писали сценарии «Что касается Генри» и «Как разобраться с делами», а затем «Фелисити», мало кто мог назвать вас поклонником научной фантастики и фэнтези, но в итоге вы нашли себя именно в этих жанрах. Вы изначально планировали такой переход?

Джей Джей Абрамс. Даже и не думал об этом. Мне просто повезло, что я смог поработать над проектами, которые казались мне невероятно интересными. У меня не было никакой определенной стратегии или плана. В детстве я обо-



«Остаться в живых»

жал «Сумеречную зону» не меньше, чем «Шоу Мэри Тайлер Мур». Любил телесериалы «Супермен», «Бэтмен», «Гонщик Спиди» и прочие символы попкультуры того времени, которыми жило мое поколение. Но мне также нравился «Горбун из Нотр-Дам» с Чарлзом Лоутоном. Я смотрел его, когда мне было десять или одиннадцать лет, рыдал над историей и восхищался потрясающим гримом актеров. Мне всегда нравились невероятные, фантастические сюжеты, часто созданные с помощью спецэффектов, но при этом эмоционально насыщенные и глубокие. Я с восторгом смотрел картины «Обыкновенные люди», «Филадельфийская история» и другие драмы и комедии, не имеющие никакого отношения к научной фантастике. И в то же время был одержим фильмами ужасов конца 70-х — начала 80-х. Так что не могу сказать, что планировал что-то заранее, это просто удача.

Ноэль Мюррей. Вы выросли в семье работников телевидения, не так ли?

Джей Джей Абрамс. Мой отец занимался производством рекламы, а потом стал продюсером на телевидении, позже, когда я поступил в колледж, к нему присоединилась и мать. А до этого, когда я был маленьким, она работала юристом.

Ноэль Мюррей. Это повлияло на ваше восприятие мира шоу-бизнеса? Стал ли он для вас будничным, лишенным мистики, или же, наоборот, показался еще более заманчивым и увлекательным?

Джей Джей Абрамс. Действительно, мир шоу-бизнеса в каком-то смысле перестал быть для меня загадкой, но это была очень странная демистификация. У моего отца был офис на студии Paramount, и, когда мне было одиннадцать-двенадцать лет, я ездил туда вместе с ним, бродил по территории студии. Познакомился со всеми охранниками, они пускали меня в павильоны, и я часто сидел на галерке и смотрел, как снимают шоу «Счастливые дни», «Лаверн и Ширли» или «Морк и Минди». Живо помню, как наблюдал за Робином Уильямсом во время репетиций, когда он учился говорить с разными смешными акцентами. Помню Рона Хоуарда, Генри Уинклера и других актеров. Это было очень странно — видеть своих кумиров вблизи, разговаривать, шутить с ними. Я видел, что в реальной жизни Генри Уинклер совсем не похож на своего героя, это смущало и расстраивало меня, но в то же время было весело и очень необычно познавать скрытую сторону шоу-бизнеса.

Я всегда любил наблюдать, как работает отец. Приходя на площадку, я смотрел, как проходят съемки, начинал понимать, как строится весь процесс, задавал «взрослые» вопросы... Все это разжигало интерес, вдохновляло меня. С восьми лет я начал снимать маленькие фильмы на 8-*мм* пленку. И хотя я многого еще не понимал в съемочном процессе, наблюдение за ним очень мне помогло.

Конечно, когда видишь, как сделаны те или иные вещи в кино, результат воспринимается совсем иначе. Точно как с фокусами. Как только ты понимаешь, как сделан трюк, начинаешь смотреть на него иначе, и он уже не так интересен. С другой стороны, начинаешь ценить то, как представлен этот трюк — мастерство его исполнения. Когда присутствуешь на репетициях, видишь, как работают актеры, конечно, уже не можешь воспринимать конечный результат как обычный зритель, зато вырабатывается иное ви́дение. И оно доставляет не меньшее удовольствие.

Ноэль Мюррей. Судя по вашим теле- и кинопроектам, таким как «Монстро», «Остаться в живых» или «За гранью», ваша главная цель — как можно дольше держать зрителя в неведении, не раскрывать тайны.

Джей Джей Абрамс. Это правда, но лишь отчасти. Маркетинговая стратегия проекта «Монстро» заключалась в том, чтобы поразить зрителя, дать ему возможность пережить все события во время просмотра фильма, а не заранее, читая многочисленные предыстории и теории. Но в сериале «За гранью» мы стремились к нагнетанию особой атмосферы. События развиваются постепенно, это напоминает сложное расследование, как в сериале «CSI: Место преступления», но более искаженное, таинственное, завораживающее, даже пугающее. «Остаться в живых» вообще избегает прямых ответов на вопросы. В конце пилотного эпизода герой Чарли недоумевает: «Где мы?», и тот же вопрос до сих пор муча-

ет всех зрителей. Неделю за неделей проступает все больше деталей, но часто это ответы на те вопросы, которые кажутся зрителям незначительными.

Даже когда зритель задается нехитрым вопросом о том, поцелуются ли когда-нибудь герои, оттягивание этого, в общем, неизбежного момента доставляет особое удовольствие. И жанр здесь не важен. В конце полнометражного фильма вы, как правило, получаете ответы на все вопросы, разве что в «Криминальном чтиве» так и не узнаете, что же было в том чемоданчике. Или вот еще хороший пример: в фильме «К северу через северо-запад» микрофильм так и останется загадкой, но это уже не важно. Ответы, которые даются в конце фильма, — совсем не те, которые, как нам казалось, мы стремились узнать. Так, мы узнаем, что герои влюблены друг в друга и теперь они поженились, к этому привели такие-то обстоятельства. Они много раз оказывались на волосок от смерти, но в конце концов выжили и нашли друг друга. Мне кажется, во всех историях есть вещи, которым приписывают важность зрители, и есть то, что оказывается на самом деле значительным.

Ноэль Мюррей. Поговорим о сериале «Остаться в живых». Что вы можете сказать о заключительном сезоне?

Джей Джей Абрамс. Мы провели последние пять лет, отвечая на вопросы вроде: «Вы, ребята, сочиняете все по ходу дела или правда знаете, к чему все идет?» Огромное облегчение знать, что через полгода нас перестанут спрашивать об этом. Либо скажут: «О, да вы и правда сочиняли по ходу дела!» или «О, да у вас и правда был план!»

Ноэль Мюррей. Безопасно ли сейчас заявлять, что это конец? Не кажется ли вам, что преданные поклонники сериала будут разочарованы?

Джей Джей Абрамс. Никаких двусмысленных концовок не будет. Мы ничего не скрываем и не будем готовить зрителей к полнометражной версии «Остаться в живых». Это логическое завершение истории, которую мы начали рассказывать несколько лет назад. Мы легко могли бы продлить сериал на пару сезонов, поскольку люди все еще заинтересованы, они бы смотрели его и дальше. Но мы намеренно определили точную дату выхода последней серии, тут нет никаких закулисных интриг и тайных заговоров.

Ноэль Мюррей. Останутся ли в сериале до конца неразгаданные тайны?

Джей Джей Абрамс. Подозреваю, в нем есть тайны, которых мы даже не замечаем! Зрители задают многочисленные вопросы, а я даже не понимаю, о чем идет речь. Что-то, что мне кажется очевидным, для них остается загадкой. Мы, конечно, раскроем все тайны, которые сами создали. Но, думаю, есть что-то, что должно остаться неразгаданным.

Ноэль Мюррей. Другие жанровые сериалы пытались имитировать «Остаться в живых», но потерпели неудачу. Можно ли сказать, что успех вашего сериала — счастливая случайность?

Джей Джей Абрамс. Думаю, да. Не знаю, в чем секрет успеха «Остаться в живых». Думаю, здесь многое зависит от персонажей. Может быть, привлекает и то, что фантастические элементы гармонично сочетаются с традиционным повествованием. Этот проект воспринимается как нечто новое, непривычное, захватывающее. Нам очень повезло с актерами, и мы не боялись риска и сложных ситуаций.

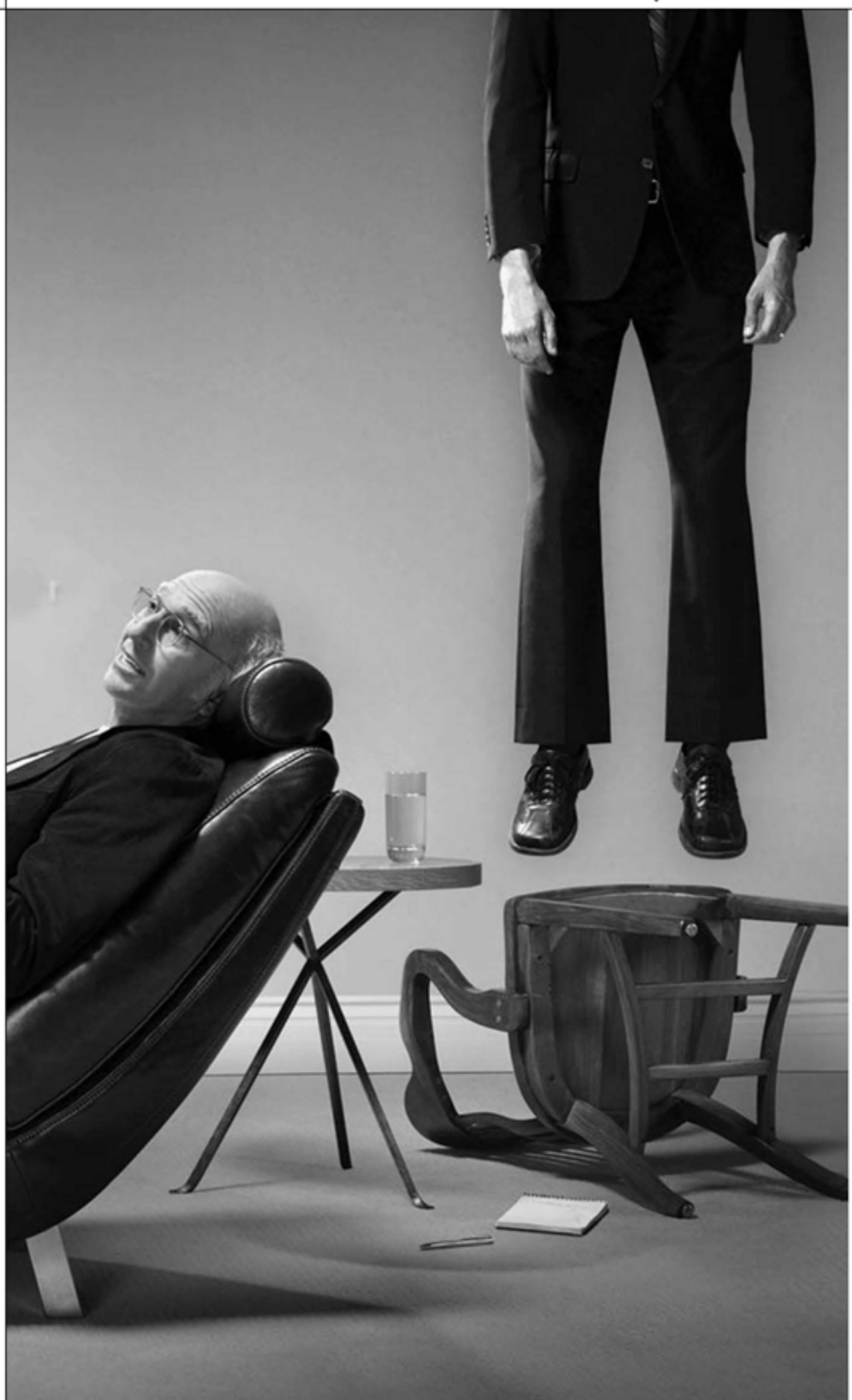
Ноэль Мюррей. Сможете ли вы когда-нибудь дать исчерпывающее объяснение сериала «Остаться в живых», которое удовлетворило бы всех?

Джей Джей Абрамс. Нет, мы не хотим объяснять наши цели и идеи. В определенный момент это перестает иметь значение. Сериал говорит сам за себя, но мы бы хотели, чтобы поклонники продолжали горячо обсуждать его даже после завершения. В этом его суть. Уверен, люди будут еще несколько лет спорить о нем, строить теории, пытаться его разгадать.

www.tvguide.com
www.totalscifionline.com
www.avclub.com

Перевод с английского Елены Паисовой

П У Б Л И К А Ц И И



«Умерь свой пыл»

Лучшие сериалы 2000-х

ВЫБОР АМЕРИКАНСКИХ КРИТИКОВ

1. «Прослушка» (The Wire), HBO, 2002—2008

Благодаря богатым преимуществам телевизионного формата и политике канала HBO, делающего ставку на амбициозные и разноплановые проекты, создатели сериала «Прослушка» сумели позиционировать проект как великий американский роман новой эпохи и привлечь зрителей запутанными сюжетными линиями, яркими персонажами и обилием деталей. В первых сериях авторы представили впечатляющую картину современного Балтимора (с его процветающей наркоторговлей), с поразительной тщательностью и объективностью воссоздав его атмосферу. Позже стало очевидно, что «Прослушка» — больше, чем просто сериал; это яркий и живой портрет города как общественного института, разлагающегося на всех уровнях — от школы до профессиональных сообществ и бизнеса. В каждом повороте сюжета Дэвид Саймон и его блестящая команда сценаристов (среди которых авторы криминальных романов Джордж Пелеканос, Ричард Прайс и Деннис Лиэйн) раскрывают суть аморальных и зачастую неправомерных действий представителей власти и губительные последствия этого для самых беззащитных жителей города. Мрачные мотивы сериала явно заимствованы из греческой трагедии, однако здесь они все же смягчаются моментами торжествующей справедливости, вкраплениями черного юмора и неизменным чувством уважения к «невидимым героям», людям, которые пытаются изменить ситуацию к лучшему.

Ключевые эпизоды: Bad Dreams, Final Grades, Late Editions.

2. «Клан Сопрано» (The Sopranos), HBO, 1999—2007

Со времен поэмы Мильтона «Потерянный рай», в которой автор вывел революционно новый образ Люцифера, изображение зла в художественном повествовании значительно усложнилось. Было бы ошибкой сказать, что все восемьдесят шесть серий «Клана Сопрано» посвящены исследованию отношений авторов с их порочными героями, но нет сомнений в том, что именно этой идеей руководствовался создатель сериала Дэвид Чейз. На протяжении шести сезонов сериал рассказывает о жизни и злоключениях Тони Сопрано, харизматичного мафиозо, главы преступного мира

Нью-Джерси. Сквозь призму двойной жизни Тони Сопрано Чейз и его соавторы изучали особенности культуры консьюмеризма, устойчивое влияние насилия на природу человека, итало-американскую идентичность и множество других тем и феноменов. Благодаря мощному актерскому составу во главе с Гандольфини, блестяще исполнившим роль Тони, каждый сезон превращался в поразительную смесь «мыльной оперы», гангстерского триллера и сюрреалистической драмы, цементирующим составом которой было неизменное стремление главного героя к самореализации. Неизбежность трагического финала этой истории еще долго будет темой споров многочисленных фанатов сериала, но мораль очевидна всем: сочувствие дьяволу не изменит его отвратительной сущности, как бы сильно мы ни желали обратного.

Ключевые эпизоды: Employee of the Month; Whoever Did This; Made in America.

3. «Замедленное развитие» (Arrested Development), 20th Century Fox Television, 2003—2006

В начале каждого эпизода Рон Хоуард, выступая в роли рассказчика, поясняет: «Это история о богатой семье, потерявшей всё, и о сыне, у которого не было иного выбора, кроме как постараться вновь сплотить ее». Это обманчиво простое объяснение сюжета сериала, который завоевал популярность как раз благодаря сложному и тонко разработанному сценарию. Вкратце этот проект можно охарактеризовать так: он не только заставляет зрителя смеяться, но и дает ему почувствовать себя умным. Какой еще ситком может так щедро наградить бдительную аудиторию небанальным юмором, тонкими реминисценциями и добротным фарсом? Безусловно, испорченные, порой откровенно неприятные персонажи (особенно герои Джессики Уолтер, Уилла Арнетта и Дэвида Кросса) занимательны сами по себе, но блестящие истории, в которых они действуют, превращают сериал в настоящую классику ситкома. Гэги в «Замедленном развитии» охватывают весь спектр комедийных приемов — от каламбура до сентиментальных оммажей (например, Чарли Брауну), почти богохульных шуточек и совершенно нелепых, вычурных лингвистических и стилистических приемов, при этом сочетая все вышеперечисленное в идеальных пропорциях. Сериал требует от зрителя внимательности, за что тот будет вознагражден — возможно, не при первом, но при последующих просмотрах. И еще один признак безупречного качества комедийного сериала: создается полное впечатление, что снимать его было не менее весело, чем смотреть.

Ключевые эпизоды: Pier Pressure; Mr. F; Righteous Brothers.

4. «Уроды и придурки» (Freaks and Geeks), NBC, 1999—2000

Мощный, амбициозный и, несомненно, самый недооцененный проект Джадда Апатоу имел все достоинства, чтобы стать настоящим прорывом в мире телесериалов, однако в эфир был выпущен лишь первый (и единственный) сезон, созданный Полом Фейгом и спродюсированный Апатоу. В основе сюжета — жизнь разношерстных аутсайдеров пригородной средней школы в Детройте начала 80-х. В восемнадцати коротких эпизодах со-

здатели сериала смогли воспроизвести атмосферу опьяняющей свободы и гнетущее чувство хаоса, преследующее подростков в школьные годы, не говоря уже о том, что дали многим начинающим актерам прекрасную возможность проявить свои способности. Канал NBC прекратил показ сериала якобы из-за низких рейтингов, хотя достоинства и огромный потенциал сериала были очевидны уже с первых серий. Впоследствии Апатоу сделал внушительную кинокарьеру и создал еще один не менее замечательный молодежный ситком «Необъявленный» (Undeclared), ставший логическим продолжением «Уродов и придурков».

Ключевые эпизоды: We've Got Spirit; Looks and Books; Discos and Dragons.

5. «Безумцы» (Mad Men), AMC, с 2007 года

Исторические телесериалы редко имеют успех. С художественной точки зрения, они обычно проигрывают полнометражным фильмам, герои часто оказываются плоскими и выполняют чисто декоративную функцию, якобы давая зрителю возможность самому окунуться в реальность определенной эпохи, и, несмотря на историческую атрибутику, как правило, построены на современном типе восприятия. Авторам сериала «Безумцы» удалось превратить эти распространенные недостатки в достоинства, избрав намеренно отстраненный, несентиментальный взгляд на мир профессиональной рекламы 60-х годов и на жизнь людей, не подозревающих о фатальных переменах, с которыми им вскоре предстоит столкнуться. Проект Мэттью Уэйнера искусно имитирует фильмы тех лет: непомерно долгие статичные планы, моменты абсолютной тишины и строго выверенный, буквально замораживающий ритм даже в моменты, когда герои кипят от переполняющих их эмоций, выразить которые они пока не в силах. «Безумцы» — это воссозданное в мельчайших деталях путешествие в полузабытое прошлое в компании обворожительного негодяя Дона Дрейпера (в блистательном исполнении Джона Хэмма) и других персонажей. При этом сериал использует наши знания против нас, заставляет осознать, что люди, жившие в «легендарные 60-е», были реальными личностями, которые с трудом пытались понять, как жить, если мир буквально уходит из-под ног.

Ключевые эпизоды: The Wheel; The Jet Set; Seven Twenty Three.

6. «Во все тяжкие» (Breaking Bad), AMC, с 2008 года

Немногие сериалы можно сравнить с этими по степени насыщенности яркими сценами. Создатель проекта Винс Джиллиган взял за основу историю школьного учителя химии, который, узнав о том, что смертельно болен, начинает торговать самодельными метамфетаминами, чтобы обеспечить свою семью. Автор умело выстраивает сюжет, тонко исследуя моменты затишья, перемежающие взрывные по темпу, порой шокирующие эпизоды. Актер Брайан Крэнстон гармонично вписался в образ человека, для которого действие, пусть и обреченное на неудачу, лучше, чем безысходная пассивность. Блестяще подобран весь актерский ансамбль (Аарон Пол, Анна Ганн, Р.Дж. Митте), благодаря чему зритель в полной мере мог прочувствовать каждый момент жизни и насущные проблемы умирающего чело-

века. Сериал балансирует на грани между черной комедией и социальной драмой, и именно это держит аудиторию в напряжении в течение всего сезона, хотя развитие событий отнюдь не назовешь стремительным. Второй сезон сериала «Во все тяжкие» — наглядный пример и доказательство того, что иногда долгое ожидание полностью оправданно.

Ключевые эпизоды: Pilot; Cat's in the Bag...; ABQ.

7. «Офис» (The Office), BBC 2 (UK), 2001—2003

Когда Рики Джервейс и Стивен Мерчант впервые задумали создать сериал в стиле мокьюментари и сделать главным героем странноватого мечтательного босса, вообразившего себя «прежде всего другом, затем комедийным артистом и уж потом начальником», они и представить не могли, что вскоре их идея станет феноменом международной поп-культуры и породит многочисленные адаптации и трактовки. Самым известным из таких проектов впоследствии стал заслуженно обожаемый американский римейк сериала со Стивом Кареллом в главной роли. Новаторский и оказавшийся невероятно актуальным проект Джервейса и Мерчанта стал настоящим хитом. Юмор в нем рождался из неловких пауз, атмосферы напряженности и повседневных унижений, насмешек и неурядиц в жизни рядовых «белых воротничков». Однако под слоем комедии в сериале скрыт глубокий и пристальный взгляд авторов на жизнь среднего класса, выявляющий внутреннюю опустошенность, апатию и разочарованность, присущие героям настоящей трагедии.

Ключевые эпизоды: Training; Motivation; Christmas Specials.

8. «Остаться в живых» (Lost), ABC, 2004—2010

За последнее десятилетие ни один сериал не рисковал так, как «Остаться в живых», заставивший зрителей запастись нечеловеческим терпением. Создатели утаивали информацию, убивали персонажей, меняли актерский состав и, чтобы окончательно доказать свою непредсказуемость, устраивали игры с путешествиями во времени. В каком-то смысле чувство неудовлетворенности, преследовавшее зрителей во время просмотра, стало в то же время приносить им неподдельное удовольствие. На совместных обсуждениях фанаты часто жаловались, что многие сюжетные линии и конфликты в сериале повисают в воздухе, хотя их можно было бы легко развить и разрешить, если бы герои уделяли хотя бы немного времени конструктивным беседам. Но сериал сполна возместил эти и другие недостатки. Продюсеры проекта Деймон Линделоф и Карлтон Кьюз создали историю, объединившую континенты и сплавившую воедино множество жанров, разработали богатую и сложную мифологию с глубокой гуманистической основой. «Остаться в живых» повествует о неочевидных связях и поиске смысла в общем культурном пространстве, полном тайн и необъяснимых явлений. Не менее важны и яркие, запоминающиеся персонажи, каждый из которых в определенный момент понимает, что если быть достаточно терпеливым, то можно дождаться перемен, способных вывести самую трагическую судьбу к вполне счастливому финалу.

Ключевые эпизоды: Walkabout; Greatest Hits; The Constant.

9. «Дедвуд» (Deadwood), HBO, 2004—2006

Как известно, первыми популярными телефильмами были именно вестерны, поэтому поначалу проект Дэвида Милча «Дедвуд», запущенный в 2004 году каналом HBO, был воспринят как запоздалая попытка реанимировать очередной полузабытый жанр. Однако вскоре сериал разрушил привычные архетипы Дикого Запада, обернувшись историей о жизни сообщества, о цивилизации, возникающей из жажды крови и золота, и о несовершенстве порядка, сотканного из хаоса. С помощью намеренно театральных диалогов, огромного числа неизменных основных персонажей и незабываемой актерской игры Иэна Макшейна создатель сериала присягнул на верность таким вечным добродетелям, как порядочность и справедливость, и выразил свое восхищение свободным обществом, способным и на изощренное богохульство, и на красочную ругань. Сериал продержался всего три сезона и так и не дошел до логического финала. Но в каждую серию Милч вложил столько гуманистических идей и взглядов на мир, что его работа, без сомнения, выигрывает на фоне других более примитивных десятисезонных проектов.

Ключевые эпизоды: A Lie Agreed Upon, Pts. 1 and 2; The Whores Can Come; Boy the Earth Talks To.

10. «Звездный крейсер «Галактика» (Battlestar Galactica), Syfy, 2004—2009

В традиционной истории выход из бедственного положения подразумевает возврат к прежней жизни, и чем скорее, тем лучше. Как только случается нечто страшное, главной целью человека тотчас становится восстановление, возрождение утраченного. Ту же цель преследует группка несчастных выживших представителей человечества в «Звездном крейсере...», однако одной из главных и наиболее провокационных идей сериала является переосмысление самого понятия «возрождать». Мифология сериала зачастую кажется вымученной и неубедительной и не лишена откровенных недостатков, что особенно заметно в последнем сезоне, где создатели попытались связать воедино разрозненные и очевидно неуместные сюжетные линии. Но в результате им все же удалось создать сильное и довольно цельное произведение, исследующее понятия горя, утраты и ответственности, возложенной на человеческий разум.

Ключевые эпизоды: Final Cut; Lay Down Your Burdens, Part 2; Unfinished Business.

11. «30 потрясений» (30 Rock), NBC, с 2006 года

Трудно поверить, что в 2006 году будущему обладателю трех премий «Эмми» за лучший комедийный сериал предрекали полный провал. Продюсеры считали, что «30 потрясений» явно проиграют в сравнении с хитовым проектом Аарона Соркина «Студия 60 на Сансет Стрип». В результате последний оказался до-

вольно примитивным и плоским, в то время как «30 потрясений» вот уже четвертый сезон поражают зрителей нетривиальным юмором и изощренными гэгами. Воссозданные сцены закулисной жизни телешоу, напоминающего Saturday Night Live, не имеют практически ничего общего с реальностью, но в гротескной форме раскрывают всю нелепость попыток сотрудничества самовлюбленных типов, называющих себя креативными продюсерами, и надменных подхалимов корпоративного мира. «30 потрясений» строятся, главным образом, на визуальных гэгах и анекдотичных ситуациях. Некоторые двадцатидвухминутные серии по количеству запоминающихся моментов и выразительных цитат превосходят все ситкомы, снятые со времен «Замедленного развития».

Ключевые эпизоды: The Rural Juror; Subway Hero; The One with the Cast of Night Court.

12. «Футурама» (Futurama), 20th Century Fox Television, 1999—2003

В научной фантастике, как правило, представлены две картины будущего: либо дождливая мрачная безысходность в духе «Бегущего по лезвию», либо счастливое сосуществование и духовное единство, как в «Звездном пути»; промежуточных вариантов практически не остается. Но что, если отдаленное «завтра» будет до нелепости походить на обыденное «сегодня»? Именно так можно сформулировать одну из основных идей сериала «Футурама», проекта бурной фантазии Мэтта Гроунинга и Дэвида Коэна. Действие сериала переносит нас в 3000 год, в мир, где роботы — отчаянные негодяи, будки самоубийств — обычное дело, а самое здравомыслящее и трезво смотрящее на мир существо — одноглазая девушка-мутант. С первых серий создатели проекта взяли высокую планку, насытив повествование тонким концептуальным юмором (например, не раз обыгрывается принцип неопределенности Гейзенберга) и грубыми шутками, переходящими в фарс, и не утруждая себя заботами о целевой аудитории. В результате подобной бескомпромиссности сериал обнаружил необыкновенную эмоциональную глубину, не характерную для сугубо развлекательных шоу. Неудивительно, что такой подход привел к преждевременному снятию сериала с эфира; странно, что ему вообще удалось продержаться так долго. К счастью, благодаря интересу аудитории и продажам DVD, сериал удалось вернуть к жизни.

Ключевые эпизоды: Roswell That Ends Well; Jurassic Bark; The Devil's Hands Are Idle Playthings.

13. «Вероника Марс» (Veronica Mars), UPN/The CW, 2004—2007

Первый сезон сериала «Вероника Марс», созданного Робом Томасом, — одно из исключительных достижений телевидения нулевых. Завязка первого сезона — загадочное убийство и последующее детективное расследование, которое главная героиня проводит в средней школе Южной Калифорнии. Во втором сезоне амбиции создателей проекта явно вы-

росли: насыщенный событиями сюжет зачастую оказывался трудным для восприятия, но в результате вознаграждал зрителя эффектной концовкой. В третьем сезоне истории стали короче и приняли более легкий тон, авторы, видимо, пошли на творческий компромисс, отчего сюжет явно пострадал. Однако на протяжении всего сериала актрисе Кристен Белл успешно удавалось заземлять хитро закрученное повествование: обладая сильным характером и смелостью, ее героиня использует свои незаурядные способности на благо одноклассников, часто облегчая им жизнь и делая ее чуть менее несправедливой.

Ключевые эпизоды: You Think You Know Somebody; Ain't No Magic Mountain High Enough; The Bitch is Back.

14. «Как я встретил вашу маму» (How I Met Your Mother), 20th Century Fox Television / CBS, с 2005 года

Традиционные ситкомы с закадровым смехом многие уже считают мертвым форматом (хотя они по-прежнему приносят высокие рейтинги), однако в своем сериале авторы Картер Бейс и Крейг Томас освободились от множества жанровых условностей, при этом сохранив юмористическую основу. В отличие от традиционных ситкомов, сезон за сезоном эксплуатирующих одни и те же мотивы, «Как я встретил вашу маму» по динамике развития напоминает многосерийные фильмы с развитой сюжетной структурой. Здесь и игра со временем, и флэшбэки, и театральные ремарки «в сторону», и изощренные трюки с сюжетной конструкцией, и впечатляющее разнообразие типажей. Все это придает сериалу глубину и эмоциональную красочность, редко встречающиеся в ситкомах и потому высоко ценимые зрителями.

Ключевые эпизоды: Slap Bet; Showdown; How I Met Everyone Else.

15. «Большая любовь» (Big Love), HBO, с 2006 года

Изначально «Большая любовь» позиционировалась как остросатирический сериал для взрослой аудитории, рассказывающий о повседневной жизни полигамной семьи мормонов-фундаменталистов. И, что поразительно, подобный проект впоследствии был признан одним из самых качественных и перспективных телешоу канала HBO, а также стал одной из самых серьезных попыток исследования в рамках телевизионного жанра тем религии и морали. Умело расщепляя историю нелегкой жизни успешного бизнесмена на драму и комедию, «Большая любовь» пытается определить проблемы, встающие перед верующим человеком, который стремится ухватить кусочек американской мечты, не запятнав себя при этом мирскими сквернами. Невозможность этого прекрасно проиллюстрирована в «Большой любви» — истории о человеке с тремя женами.

Ключевые эпизоды: The Baptism; Kingdom Come; Come, Ye Saints.

16. «Умерь свой пыл» (Curb Your Enthusiasm), HBO, с 2000 года

На первый взгляд ухватить суть сериала легко: это типичная комедия о состоятельном и капризном человеке, создавшем когда-то популярный сериал «Сайнфелд». Однако на самом деле «Умерь свой пыл» нечто большее, чем просто ситком, поскольку заставляет аудиторию принять другой, непривычный для аудитории тип реальности. Действие могло бы развиваться в реальном мире с настоящими людьми, но все же это не реалити-шоу. Герои в нем повинуются голосу подсознания, говорят, что думают, страдают, загнанные в рамки общепринятого, и нарушают установленные правила, как наглые и капризные школьники. Создателю и исполнителю главной роли Ларри Дэвиду удалось оживить персонаж, вызывающий глубокую симпатию и сопереживание, хотя встреть мы такого в реальной жизни, сразу захотелось бы дать ему пинка.

Ключевые эпизоды:: Krazee Eyez Killa; Club Soda and Salt; Trick or Treat.

17. «Клиент всегда мертв» (Six Feet Under), HBO, 2001—2005

Было бы легко преувеличить значение случайных сюжетных промахов сериала, раздув их до роковых недостатков, однако эти огрехи не должны перекрывать истинный пафос этого драматического проекта, продержавшегося в эфире HBO целых пять сезонов. Персонаж сериала Нейт Фишер, поневоле ставший наследником семейного бизнеса — похоронного бюро, — непривлекательный тип и часто вызывает негативные эмоции, но преследующие его неудачи так или иначе превращают его в настоящего героя. Отдельное достоинство сериала — сильный актерский состав. Актрисы Френсис Конрой, Лорен Эмброуз, Рейчел Гриффитс и Лили Тейлор создали сложные и многогранные женские образы — едва ли не самые сложные на телевидении. И хотя временами «Клиент всегда мертв» скатывается в «мыльную оперу», сюжетная глубина и интересные персонажи, наделенные способностью общаться с умершими, делают сериал одним из лучших на современном телевидении.

Ключевые эпизоды: Pilot; The Last Time; Everyone's Waiting.

18. «Декстер» (Dexter), Showtime, с 2006 года

Несмотря на очевидные шероховатости, этот первый в истории канала Showtime полноценный драматический проект наконец позволил зрителю взглянуть на обратную сторону криминальных расследований, рассказы о которых за последние десять лет засорили телеэфир. Майкл Холл, блестяще сыгравший Декстера Моргана — серийного убийцы, жертвами которого становятся другие преступники, — заставил аудиторию задаться неприятными вопросами о том, как далеко хотят зайти американцы ради обеспечения своей безопасности и как правильно определять меру наказания за преступление. Талантливо прописанный сюжет практически не дает сбоев, особенно в первых двух сезонах, где рассказывается и анализируется предыстория Декстера и моральный аспект его «волонтерской» деятельности. Декстер Морган стал одним из самых

обворожительных телевизионных персонажей нулевых: ничем не примечательный с виду, временами неловкий молодой человек со зловеще притягательной улыбкой, скрывающей больше, чем кто-либо желал узнать.

Ключевые эпизоды:: Morning Comes; Resistance is Futile; There's Something about Harry.

19. «Братья Вентура» (The Venture Bros.), Cartoon Network, с 2003 года

Если «Братьев Вентура» нельзя назвать лучшим сериалом нулевых, то уж самым неожиданным — можно уверенно. Стартовав на телеканале, знаменитом благодаря комедийным анимационным сериалам для взрослых, «Братья Вентура» быстро привлекли аудиторию и стали одним из наиболее популярных телепроектов. Помимо развития персонажей, сериал продемонстрировал поразительную глубину характеров и тонкое исследование одержимости неудачами и разочарованием. Среди прочих достоинств — выразительные герои, искусный дизайн и анимация, небанальные цветовые решения и один из лучших оригинальных телевизионных саундтреков. Используя поначалу стандартный юмор аутсайдеров, «Братья Вентура» выходят за его пределы и уже не просто призывают зрителя предаться приятным воспоминаниям под видеоряд, но подталкивают к размышлениям о смысле самого понятия «ностальгия». Кроме всего прочего, это безумно смешное шоу.

Ключевые эпизоды: Tag-Sale — You're it!; Powerless in the Face of Death; The Family that Slays Together, Stays Together.

20. «Западное крыло» (The West Wing), NBC, 1999—2006

Наивный идеалистический взгляд и остроумие Аарона Соркина оказались настолько уместными для создания истории о вымышленной жизни Белого дома, что трудно понять, как после его ухода «Западное крыло» просуществовало еще в течение трех сезонов. Что еще более поразительно — эти три сезона не стали полным провалом. И все же первая часть сериала, без сомнения, самая лучшая. Поставив благородные и высокие цели, авторы пропустили их через мясорубку правительственных будней, чтобы выяснить, какие из них выдержат испытание. Стремления подчиненных во главе с президентом (в исполнении Мартина Шина) не всегда приводят к победе, но именно в этом одна из сильных сторон сериала: при выдержанном оптимистическом настрое в нем показаны и неизбежные компромиссы, без которых не существует политики. Эта тема усилилось в отсутствие Соркина: описав президентскую кампанию, создатели сериала с пугающей точностью предугадали события 2008 года. Авторы «Западного крыла» не избежали промахов и ошибок, однако их работу нельзя недооценить: они создали вымышленный мир, где умные люди могут поступать глупо и опрометчиво, но при этом в итоге находить верный путь.

Ключевые эпизоды: The Stackhouse Filibuster; The Two Cathedrals; Game On.

www.avclub.com
Донна Боуман, Зак Хэндлин, Джош Моделл, Ноэль Мюррей, Леонард Пирс, Натан Рэбин, Скотт Тобиас, Тодд Ван Дер Верф, Клер Залки

Перевод с английского Елены Паисовой

«Декстер»

ДЖЕЙМС МЭЙНОС-МЛАДШИЙ

Декстер

ПО РОМАНУ ДЖЕФФРИ ЛИНДСЕЯ «ДРЕМЛЮЩИЙ ДЕМОН ДЕКСТЕРА»

В ночном небе — полная луна и миллионы мерцающих звезд. Постепенно их очертания расплываются, слышится ровный Голос Декстера.

Г о л о с Д е к с т е р а. Сегодня — та самая ночь. И это случится снова и снова. Должно случиться.

В луже отражается яркая густо-алая луна.

Г о л о с Д е к с т е р а. Прекрасная ночь.

Лунный свет разливается по оживленным ночным улицам и переулкам Майами. Весь город сверкает неоновыми огнями баров, заполненных возбужденными людьми. По бульварам снуют бестолковые немецкие туристы в шортах, черных носках и сандалиях, длинноногие модели флиртуют с прохожими. За столиком кафе сидит кубинец из «синих воротничков», потягивает эспрессо, нескольких бедно одетых проституток выслеживают клиентов. Кое-где стоят бездомные, просят милостыню.

Г о л о с Д е к с т е р а. Майами — отличный город. Люблю кубинскую еду, сэндвичи со свининой — мое любимое блюдо. Но сейчас мне нужно нечто другое.

По улице идет пара, мужчина и женщина средних лет. Они явно заблудились, их фигуры мелькают в беспорядочных пятнах света уличных огней.

По той же улице едет «Хонда Сивик», по виду — выпуска конца 80-х.

Машина сворачивает за угол, спускается по главному бульвару, доезжает до перекрестка. В этот момент включается красный сигнал светофора, машина тормозит, сквозь лобовое стекло виден силуэт человека за рулем. Но его лицо остается в тени.

Родители с гордым видом сидят на траве, распаковывая корзинки для пикника. Их взгляды устремлены на группу мальчиков двенадцати-четырнадцати лет, одетых в аккуратные модные пиджаки и галстуки. Они стоят на сцене и исполняют «Магнификат» Баха.

Изящным взмахом руки хормейстер — мужчина приятной внешности, слегка за сорок, ухоженный, одетый в смокинг и являющий тип образцового американца, — подводит хор к эффектной кульминации.

Зрители встают, восхищенно аплодируют. Мальчики улыбаются.

Хормейстер поворачивается лицом к аудитории, кланяется — снова слышатся аплодисменты. Затем спускается со сцены и целует свою жену и двух маленьких дочерей, стоящих в первом ряду.

Голос Декстера. Вот он — Майк Донован. Тот, кто мне нужен.

В это время мальчики уходят со сцены, присоединяются к своим счастливым родителям на лужайке. Хормейстер продолжает беседовать с женой, снова целует ее и обнимает дочерей.

Зрители начинают упаковывать свои корзинки, расходятся.

Хормейстер ведет жену и детей к седану «Бьюик». Помогает им сесть, пристегивает детей, машет им рукой, пока машина отъезжает.

Поворачивается, идет вверх по улице, проходит мимо «Хонды Сивик». За рулем уже никого нет.

Хормейстер идет дальше, подходит к мини-фургону «Форд», останавливается. Роется в карманах, ищет ключи. Наконец находит, садится за руль. Внезапно с заднего сиденья выскакивает человек, с невероятной быстротой и ловкостью набрасывает на шею хормейстера рыболовную леску и туго затягивает.

Глаза хормейстера округляются от ужаса, лицо бледнеет.

Человек за его спиной поворачивается к камере, и мы наконец видим лицо Декстера. Ему около тридцати, хорош собой, с четкими правильными чертами лица, глаза полны жизни.

Камера задерживается на его лице.

Голос Декстера. Меня зовут Декстер. Декстер Морган, и сегодня ночью я собираюсь убить этого человека.

Декстер поворачивается к Донована, наклоняется к его уху и угрожающе шепчет.

Декстер. Теперь ты мой, так что делай то, что я скажу.

Донован (*еле слышным, сдавленным голосом*). Что вам нужно?

Декстер затягивает леску так, что она врезается в кожу Донована.

Декстер. Я хочу, чтобы ты помалкивал. Веди себя хорошо, и, возможно, я позволю тебе пожить еще немного. Теперь поезжай.

Машина срывается с места.

По грязной дороге на окраине Майами едет мини-фургон. Вокруг болотистая местность. В глазах Донована читается невыразимый страх.

Декстер. Сверни здесь.

Донован сворачивает, и машина с ревом подъезжает к старому полуразрушенному дому.

Машина останавливается. Дом выглядит совсем ветхим, очевидно, в нем уже много лет никто не живет.

Сбоку от дома виден небольшой сад, а посреди него — три довольно высоких холмика свежей земли.

Донован пристально смотрит на холмики, затем резко закрывает глаза. Декстер ослабляет петлю на его шее.

Декстер. Вылезай.

Донован, спотыкаясь, выходит из машины, падает на землю, начинает всхлипывать.

Декстер (*резко, требовательным тоном*). Ты будешь слушать и делать то, что я скажу. Ты должен усвоить это. Это важно.

Через мгновение Донован медленно поднимается, они смотрят друг на друга. Кажется, эти двое странным образом понимают друг друга. Декстер улыбается, говорит мягко.

Декстер. В дом.

Он снова затягивает леску на шее Донована. Они подходят к двери, входят в дом.

Декстер ногой захлопывает дверь, резко включает свет в комнате, наклоняется к Донована, шепчет ему на ухо.

Декстер. Смотри.

Донован сильно напуган, пытается отвернуться.

Д о н о в а н. Нет.

Д е к с т е р. О да.

Д о н о в а н (*пытается вырваться*). Нет! Нет!

Но Декстер туже затягивает леску, и крики Донована затихают.

Д е к с т е р. Ужасно, не так ли? А?

Донован сильно зажмуривается.

Д о н о в а н. Прошу вас.

Декстер хватает Донована за шею сзади, бьет лицом о стену, затем берет за волосы и запрокидывает его голову.

Д е к с т е р. Открой глаза и посмотри, что ты сделал. Смотри, или я отрежу тебе веки.

Донован широко раскрывает глаза и видит перед собой три детских трупа. Мертвые дети лежат полукругом на расстеленной пластиковой пленке.

Д е к с т е р. Мне понадобилось много времени, чтобы очистить этих мальчиков от земли. Один из них пролежал там так долго, что начал разваливаться на части, мне пришлось собирать его буквально по кусочкам.

Д о н о в а н. Нет. (*Впадая в отчаяние, он начинает бормотать, словно мантру.*) Радуйся, Дева Мария, благодати полная. Господь...

Д е к с т е р (*со злостью*). Прекрати! Это еще никогда никому не помогало.

Д о н о в а н. Пожалуйста.

Д е к с т е р. Настал момент истины.

Д о н о в а н (*умоляюще*). Прошу вас. Можете взять все что угодно...

Д е к с т е р. Отлично. Умоляй. Эти мальчики умоляли тебя?

Донован кричит, и Декстер отпускает его. Донован падает лицом вниз, рыдает и всхлипывает.

Д о н о в а н. Я ничего не мог с собой поделать, просто не мог. Пожалуйста, вы должны меня понять.

Декстер смотрит на него.

Д е к с т е р. Поверь, я понимаю, как никто другой.

Он рывком поднимает Донована на ноги, пристально смотрит ему в глаза.

Д е к с т е р. Видишь ли, я тоже ничего не могу с собой поделать. (*С отвращением.*) Но это дети. Я бы никогда этого не сделал. В отличие от тебя. Детей — никогда, ни за что на свете.

Д о н о в а н (*жалобно*). Почему?

Д е к с т е р. У меня есть принципы.

В следующую секунду Декстер выхватывает из кармана шприц и всаживает иглу глубоко в шею Донована. Тот закатывает глаза, видны только белки. Он сползает по стене и валится на пол.

Декстер наклоняется, берет его за ворот и тащит вверх по лестнице на второй этаж.

Яркие лампы освещают чистую комнату с белыми, свежевыкрашенными стенами.

Окна завешены толстыми листами пластиковой пленки.

На столе лежит обнаженный Донован, его руки и ноги связаны скотчем. Глаза широко раскрыты, рот заткнут плотным комком марли.

По всей комнате в строгом порядке расставлены ящики и разложены белые мешки для мусора. На маленьком столе рядом с телом хормейстера — бутылки с химическими растворами, пилы, сверла, скальпели и ножи разных форм и размеров. Ужасающий набор сверкающих стерильных металлических инструментов.

На Декстере чистый хирургический фартук и перчатки. Он смотрит вниз на Донована.

Д е к с т е р. Очень скоро ты будешь упакован в несколько аккуратно завязанных пакетов, и мой маленький уголок мира станет чище и приятнее. Да и мир вообще станет лучше.

Декстер берет со столика острый скальпель и пипетку, наклоняется над Донованом и делает маленький аккуратный надрез на лбу. Выступает кровь, Декстер пипеткой собирает несколько капель и переливает их в маленькую стеклянную колбу.

Г о л о с Д е к с т е р а. Кровь. Иногда у меня от нее мурашки по коже.

Вид крови явно будоражит Декстера, он взволнован. Но тут же берет себя в руки, подносит пипетку к стеклышку — капля крови мягко растекается по гладкой поверхности. Он берет второе стекло, накрывает им каплю и плотно сжимает два стеклышка.

Г о л о с Д е к с т е р а. Бывают моменты, когда она помогает мне контролировать хаос.

Декстер кладет стеклышки в карман рубашки, улыбается, затем берет со столика маленькую хирургическую пилу, слышится ее резкий жужжащий звук. Декстер медленно подносит пилу к голове Донована...

Раннее утро. По каналу плывет катер. У штурвала стоит Декстер. Медленно проплывает мимо других катеров и лодок рыбаков. На его лице широкая улыбка. Машет в знак приветствия рыбаку на проплывающем катере.

Д е к с т е р. Эй, капитан! Ну как, есть там сегодня крупные марлини?

Рыбак улыбается, машет в ответ, Декстер улыбается еще шире и направляет катер к выходу из бухты.

Г о л о с Д е к с т е р а. Не знаю, что сделало меня таким, какой я есть, но это что-то совершенно опустошило меня. В отношениях друг с другом люди часто притворяются, но я могу притворяться всегда и везде и делаю это очень хорошо.

Две скоростные лодки пересекают бухту прямо перед катером Декстера.

Г о л о с Д е к с т е р а. В этом моя беда. Люди заботят меня не больше, чем, скажем, плетеная мебель. Но я не могу винить в этом моих приемных родителей. Гарри и Дорис Морган прекрасно воспитали меня. Но они оба уже умерли. (*Пауза.*) Я их не убивал. (*Пауза.*) Честно.

В этот момент мимо проносится катер, поднимая большую волну, которая захлестывает борт и окатывает Декстера.

Центральная Флорида. Палаточный лагерь

Чудесный теплый воскресный день в сказочно живописном лесу. Неподалеку виднеется маленькая тихая река. Гарри и Декстер сидят у воды.

Гарри — приемный отец Декстера. Ему за пятьдесят. На вид грубоватый и суровый, но на самом деле добросердечный человек. Достает из кармана штанов фляжку со спиртным, медленно отвинчивает крышку, делает глоток, затем ловко закидывает фляжку обратно в карман.

Декстеру двенадцать лет. Внимательно наблюдает за отцом, достает маленькую бутылку молока, открывает, делает глоток, завинчивает крышку и пытается убрать бутылку в карман так же, как отец, но она не помещается, и он отставляет ее в сторону.

Гарри глядит в пустоту, затем поворачивается к сыну, говорит очень мягко и искренне.

Г а р р и. Ты не такой, как все, правда, Декстер?

Декстер нервно сглатывает, с беспокойством смотрит на отца.

Д е к с т е р (*запинаясь*). Что ты имеешь в виду, пап?

Г а р р и. Биллапсы сказали, что Бадди пропал.

Декстер отворачивается.

Г а р р и (*мягко*). Я нашел могилу, сынок.

Д е к с т е р (*оправдываясь*). Этот пес был шумным маленьким уродцем, пап. Он всю ночь лаял, и мама не могла уснуть, она очень плохо себя чувствовала. А этот проклятый пес тявкал на каждый лист, который пролетал по тротуару.

Гарри смотрит на Декстера.

Г а р р и. Там было много костей, Декстер, не только Бадди.

Декстер нервно передергивает плечами.

Г а р р и. Как давно ты этим занимаешься, сынок?

Декстер отворачивается, затем снова смотрит на отца.

Д е к с т е р. Примерно полтора года. (*Пауза.*) Пап, ты злишься?

Гарри в изумлении смотрит на Декстера, затем медленно обнимает его и нежно прижимает к себе. Они смотрят на реку.

Катер Декстера удаляется, исчезая в утреннем тумане, на его корме выведено название: «Ломтик жизни».

Декстер входит в квартиру, закрывает за собой дверь. Квартира больше похожа на библиотеку, чем на дом. Повсюду стоят книжные шкафы, и все книги расставлены по алфавиту и по категориям, везде идеальный порядок.

Декстер проходит мимо стопки с файлами, на каждой из которых написано: «Пропавшие без вести: собственность Департамента полиции Майами», идет к кондиционеру у окна, включает сильный режим охлаждения.

Посреди комнаты стоит большой письменный стол, на нем — компьютер и книга «Анатомия Грея».

Декстер достает связку ключей, открывает нижний ящик стола, достает длинную прямоугольную деревянную коробку, кладет ее на стол, открывает. Затем достает из кармана стеклышко с каплей крови Донована. С минуту рассматривает его.

Г о л о с Д е к с т е р а. По крайней мере, кодекс Гарри, моего чудесного отца, соблюден. (*Пауза.*) И я доволен.

Он кладет стекло в коробку, к остальным образцам, захлопывает ящик стола, запирает на ключ, берет папку Департамента полиции Майами с пометкой «Яворски».

Г о л о с Д е к с т е р а. Отец был отличным копом, работал здесь, в Майами. Он научил меня думать, как полицейский, хоть я им и не был. Научил заметать следы. Я очень аккуратный монстр.

Он кладет папку на место и замечает, что автоответчик мигает. Он смотрит на него, нажимает кнопку.

Г о л о с Д е б р ы. Декстер? Декстер, ты дома? Возьми чертову трубку!

У двери номера мотеля стоит Дебра — привлекательная девушка двадцати с лишним лет, сводная сестра Декстера. Одета как типичная дешевая проститутка: облегающая ярко-розовая майка, мини-юбка, чулки в сеточку и туфли на высоких каблуках. Она говорит по мобильнику. Видно, что звонок срочный.

Д е б р а. Ладно, Декс, пожалуйста, как только вернешься... Я на месте преступления около этой жуткой дыры, мотеля «Мамасита», и ты мне нужен здесь прямо сейчас. Идет, Декс? Пожалуйста, мать твою, препожалуйста.

Декстер улыбается.

Г о л о с Д е к с т е р а. Это моя великолепная сестра Дебра. Ругаться она любит.

Декстер принимает очень горячий душ, намыливается с ног до головы, с силой трет лицо, энергично втирает в волосы шампунь. Он явно получает огромное удовольствие от этого процесса.

Г о л о с Д е к с т е р а. Она — единственный человек в мире, которому не все равно, жив я или умер. Она меня любит. Почему? Не знаю. Меня не за что любить, ведь сам я не способен на какие-либо сильные чувства.

Декстер быстро одевается. Натягивает стильную рубашку, брюки цвета хаки. Он готов идти.

Г о л о с Д е к с т е р а. Но если бы у меня были чувства, я наверняка любил бы Деб.

Декстер выходит из машины, его тут же обжигает яркое утреннее солнце.

Он направляется к толпе пенсионеров, кубинцев в потрепанных рубашках и туристов в бикини, стоящих за желтой полицейской лентой, которой от-

горожена территория этого дешевого и грязного низкопробного мотеля с почасовой оплатой номеров. В данный момент номера пустуют, а автостоянка заполнена автомобилями полиции, «скорой помощи» и фургонами медэкспертов.

Голос Декстера. Есть что-то странное и умиротворяющее в том, чтобы наблюдать за местом преступления под ярким полуденным солнцем Майами. Даже самые неописуемо жестокие преступления выглядят вполне безобидными постановочными трюками. Такое чувство, будто оказался в новой увлекательной части Диснейленда, в стране Джеффри Дамера.

Декстер пролезает под желтой лентой. Внезапно устрашающего вида полицейский преграждает ему путь.

Полицейский. Лучше бы тебе оказаться копом.

Декстер машет перед ним своим удостоверением.

Декстер. Судмедэксперт.

Полицейский смотрит на документ и пропускает Декстера. Тот проходит мимо копа, видит в толпе полицейских Дебру. Она все еще в образе проститутки. Дебра бежит ему навстречу.

Декстер. Боже, Деб, где же ты, черт возьми, прячешь пистолет?

Дебра (*переводя дух*). Да прекрати. Они нашли еще одну шлюху. По крайней мере, они считают, что это шлюха.

Декстер. Почему?

Дебра. Трудно определить по тому, что от нее осталось. Это уже третья за последние пять месяцев.

Декстер. Третья? Ты имеешь в виду, что...

Дебра. Черт подери, да. Это серийный убийца, братец. Еще двух нашли в Броуарде, порезаны на кусочки, как и эта. А они еще говорят, что никакой связи нет. Любой законченный идиот уловил бы связь между этими убийствами. Но эта сука...

Декстер. Какая?

Дебра. Да эта узкобедрая сука, наркоманка, лейтенант Лагуэрта. Посмотри на нее.

Декстер оборачивается и видит Марию Лагуэрту. Ей за тридцать. Бедра у нее и правда узкие, но это не делает ее менее привлекательной. Она кубинка, возглавляет Отдел убийств округа Дейд в Майами. Она ругает охранника-кубинца, тот явно нервничает.

Дебра. Она ведет это дело. И как такое могло случиться?

Декстер. Она прирожденный политик — знает, что, если облизать нужное количество задниц, получишь желаемую должность. Может, и тебе стоит как-нибудь попробовать.

Дебра. Да иди ты. Она уверена, что есть свидетель. Я хочу разобраться в этом деле, это моя работа. Но вместо того чтобы посылать на расследование меня, она наняла кучу каких-то неизвестных мне детективов, те расспрашивают моих девочек, а они, уж поверь, не будут говорить с этими парнями. Ну и идиотка. Законченная дура.

Лагуэрта замечает Декстера и, не прерывая горячей перепалки с кубинцем, улыбается ему, затем быстро окидывает взглядом толпу и место преступления.

Голос Декстера. О, эти нахмуренные брови и молниеносный взгляд. Возможно, она надеется, что разгадка выпрыгнет из ниоткуда и она тут же схватит ее.

Дебра. Декс. Декс! Черт, где ты летаешь?

Декстер поворачивается, улыбается Дебре.

Декстер. Что собираешься делать?

Дебра. Хочу вылезти из этого дурацкого секскостюма и поехать в отдел убийств. Но эта дебильная уродка будет перекрывать мне дорогу своим костлявым задом. Блин, и за что ей меня ненавидеть?

Декстер. За то, что ты ненавидишь ее.

Д е б р а. Слушай, не надо мне тут втирать очевидное. О'кей? Так ты поможешь мне?

Д е к с т е р. Я для тебя все сделаю, но...

Д е б р а (*перебивает*). Не морочь мне голову. Ты знаешь, что мне нужно, Декс. Ты же это умеешь, у тебя бывают предчувствия, ну, насчет таких убийств.

Д е к с т е р. Только иногда, Деб... Ладно, дай мне осмотреться, а пока избегай Лагуэрту и поговори с капитаном Мэтьюсом, попроси дать тебе это дело. Но не снимай свой наряд, он тебе пригодится.

Д е б р а (*качая головой*). И почему я люблю тебя?

Она уходит. Декстер улыбается.

Декстер идет вниз по аллее и видит Винса Масуку и Анхеля Батисту.

Винсу Масуке за тридцать, худощавый, наполовину японец, волосы зализаны назад. Он тщательно осматривает огромный зеленый мусорный контейнер на предмет отпечатков пальцев.

Анхель Батиста — медэксперт округа Дейд. Ему около тридцати, он полный, прикуривает одну сигарету от другой. Заглядывает в контейнер и очень осторожно извлекает из него части тела, каждая из которых завернута в белую оберточную бумагу и аккуратно перевязана бечевкой.

Последняя часть, которую достает Батиста, очевидно, ступня. Анхель кладет ее рядом с другими частями — ногами, руками, пальцами — на голубую пластиковую клеенку и в конце концов, словно паззл, выкладывает тело человека целиком. Отвратительная картина, но в то же время есть в ней нечто завораживающее, напоминающее произведение искусства.

Масука поднимает голову, вытирает пот со лба, видит Декстера, и его лицо расплывается в широкой фальшивой улыбке.

Г о л о с Д е к с т е р а. Что-то с этим парнем, Масукой, явно не так. Как будто он учился улыбаться, глядя на модели из каталогов.

Д е к с т е р. Отличная прическа, Масука.

М а с у к а (*взволнованно*). Видел твою сестру. Черт, горячая штучка.

Д е к с т е р. Еще бы. Тут такая жарища.

М а с у к а. Ну, что ты тут делаешь?

Д е к с т е р. Пришел посмотреть, как работают настоящие эксперты.

Масука снова одаривает его приторной улыбкой, начинает смеяться. Его тело трясется и дергается, словно в конвульсиях, он задыхается. Можно подумать, что он тонет.

Декстер в изумлении смотрит на него.

Г о л о с Д е к с т е р а. И этот смех. Может, ему нужно сделать искусственное дыхание?

Наконец Масука заканчивает смеяться.

М а с у к а. Нет, серьезно, зачем ты здесь?

Д е к с т е р. Это же место преступления.

М а с у к а. Да, но ты же занимаешься следами крови.

Д е к с т е р. И что?

М а с у к а. А то, что крови здесь нет.

Декстер с удивлением смотрит на него, внезапно у него начинается головокружение, он чувствует: что-то не так, он выбит из колеи. Отступает на шаг назад. Наконец приходит в себя.

Д е к с т е р. Что ты сказал?

М а с у к а. Да, крови не было ни в теле, ни на нем, ни около него — никакой крови. Странное зрелище, такого ты еще не видел.

На лице Декстера — ужас.

Г о л о с Д е к с т е р а. Нет крови. Нет липкой, горячей, грязной, жуткой крови. Совсем нет крови. (*Пауза.*) Почему я не подумал об этом? Нет крови. (*С облегчением.*) Какая великолепная идея.

Декстер быстро выхватывает хирургические перчатки и подходит к Анхелю, который при помощи скальпеля медленно разворачивает отрезанную руку.

Д е к с т е р. Как он это делает? Как убийца избавляется от крови?

А н х е л ь. Трудно сказать. Тело в хорошем состоянии, это была симпатичная девушка. С отличной фигурой. Вон ее голова, взгляни.

Декстер игнорирует его слова, наклоняется, изучает руку.

Д е к с т е р. Уникальный метод.

М а с у к а (*смеется*). Ни грязи, ни отпечатков пальцев.

Анхель продолжает разворачивать останки, на нижней части лодыжки видит татуировку в виде маленькой бабочки.

Г о л о с Д е к с т е р а. Этот парень хорош. Почти так же, как я. Никогда не видел такой чистой, сухой, аккуратной и изящной мертвой плоти. Великолепно.

Он смотрит на Анхеля.

Д е к с т е р. Чистая работа.

А н х е л ь. Да, но он не закончил.

Д е к с т е р. А по-моему, выглядит вполне завершенно.

А н х е л ь. Нет, смотри. Одну ногу он разрезал на четыре части, словно по линейке, а другую — только на две. А вот здесь — смотри — он сделал третий надрез, но остановился. Возможно, его прервали.

М а с у к а (*смеется*). Вот почему Лагуэрта ищет свидетеля. Сейчас обрабатывает этого несчастного охранника, да поможет ему бог.

Декстер смотрит на них обоих.

Г о л о с Д е к с т е р а. Крови нет. Я не могу думать. Нужно убираться отсюда.

Декстер встает, в последний раз оглядывает изумительно обескровленные части тела, разложенные на клеенке, затем, не говоря ни слова, поворачивается и уходит прочь.

А н х е л ь. Декс, ты куда?

Но Декстер, не останавливаясь, идет по аллее и вскоре теряется в толпе полицейских на автостоянке.

Декстер проходит мимо Лагуэрты, она подмигивает ему.

Г о л о с Д е к с т е р а. Прекратила бы она это. Вот один из сексуальных ритуалов, значение которых мне совершенно непонятно.

Тут он видит, что собирается толпа репортеров. Они тычут микрофоны и камеры в лицо капитана Мэтьюса.

Мэтьюс — симпатичный, хорошо ухоженный мужчина лет пятидесяти с лишним. Одет в трехсотдолларовые ботинки и пятисотдолларовый костюм, а его «эго» явно тянет на миллион.

М э т ь ю с. Я полностью доверяю этому департаменту, и во главе с лейтенантом Лагуэртой...

Р е п о р т е р (*перебивает*). Капитан Мэтьюс, капитан, насколько мы поняли, в Броуарде были совершены похожие убийства. Можно ли говорить о серийном убийце?

М э т ь ю с. Нет никаких доказательств, позволяющих предположить...

Р е п о р т е р. Значит, это дело рук психопата-одиночки?

М э т ь ю с. Слушайте, мы живем в Майами, так что вполне возможно и такое.

Декстер оборачивается и смотрит на место преступления.

Г о л о с Д е к с т е р а. Обескровленное тело... Этот парень, пожалуй, превзошел меня.

Декстер въезжает на огороженную белым забором парковку, заполненную роскошными авто. Находит свободное место, с которого хорошо виден главный вход в клуб. Множество красивых, подтянутых загорелых женщин средних лет в коротких теннисных юбках и шортах входят и выходят из клуба.

Декстер смотрит в другую сторону и видит Джейми Яворски. Это низкий коренастый мужчина лет тридцати пяти, довольно приятной внешности,

с большими карими, близко посаженными глазами. Одет в форму уборщика. В руке, покрытой татуировками, держит маленькую метлу и лопату.

Голос Декстера. Этот малый любит увиваться за женами богатых и знаменитых людей. Работает в нескольких загородных клубах округа. Занимается уборкой, красит заборы.

Яворски сгребает в кучу мусор и листья, украдкой разглядывает женщин.

Голос Декстера. Кажется, полгода назад он влюбился в красивую брюнетку миссис Джейн Сондерс.

Декстер открывает папку «Пропавшие без вести», достает фотографию Джейн Сондерс. Это и правда красивая женщина, брюнетка.

Голос Декстера. Любящая мать двоих детей, жена Гарри Сондерса, успешного банкира. Они счастливо жили в огромном новом доме, пока однажды она трагически не исчезла.

Майами. Элитный район. Красивый дом

Полицейские выводят из дома потрясенного мужчину в наручниках. Его дети десяти и двенадцати лет стоят в стороне, плачут, вокруг них суетятся социальные работники. Поодаль стоит Лагуэрта, она выглядит чуть моложе, чем сейчас. Чуть важничая, она беседует с репортерами.

Голос Декстера. Полиция тогда арестовала мужа по подозрению в убийстве. Его не посадили, но его жизнь была разрушена, и дети получили страшную эмоциональную травму. Но я знал, что он не убийца.

Одна из женщин бросает на землю теннисную сумку, нагибается, и Яворски застывает на месте, уставившись на ее обтянутые шортами бедра.

Голос Декстера. Мой любимый уборщик какое-то время был в числе подозреваемых, но эти копы никогда не могут как следует разобраться в деле.

Через мгновение Яворски убегает и исчезает в маленькой пристройке сбоку.

Декстер с коробкой пончиков проходит вдоль облицованных металлом стен и застекленных кабинетов, мимо полицейских в униформе, мимо группы административных работников. Ему навстречу идут двое маститых детективов.

Первый детектив. Привет, Декс.

Они останавливаются, заглядывают в коробку, берут по пончику.

Декстер (*радостно*). Привет, Боб, Дэн. Как поживают семейства?

Второй детектив (*с полным ртом*). Ммм, отлично. А ты как?

Декстер кивает, улыбается.

Первый детектив. Увидимся на следующей кровавой бойне?

Декстер. Никогда не пропускаю такого развлечения.

Детективы смеются, бормочут слова благодарности и уходят. Декстер смотрит им вслед. Они скрываются за углом.

В холле много народу.

Голос Декстера. Эти люди — соль земли, и они работают не покладая рук. Но лишь двадцать процентов убийств удается раскрыть, так что Майами для меня — отличное поле деятельности. Здесь я могу оттачивать свое мастерство. Да здравствует Майами. Да, Вива Майами.

Он сворачивает в другой коридор, и тут слышит голос Дебры.

Дебра. Декс...

Он оборачивается, видит Дебру, она уже в полицейской форме. Улыбаясь, подбегает к нему.

Декстер. Твой предыдущий наряд мне больше нравился.

Дебра берет из коробки пончик с сахарной пудрой.

Дебра. Ты извращенец, но знаешь что? Этот сексприкид сработал, капитан дал мне дело. Лагуэрта не в восторге, ну да пошла она на хрен.

Декстер. Ну да. Что ж, поздравляю.

Д е б р а (*жует пончик*). Уже есть какие-нибудь идеи?

Д е к с т е р. Нет.

Д е б р а. Ну так начинай свою ментальную аутопсию, мне нужны твои теории, и спасибо за мерзкий пончик. Мне пора.

Целует Декстера и уходит. Декстер улыбается, идет дальше, сворачивает в другой коридор.

За столом сидит Камиллиа, женщина лет шестидесяти с лишним. Она читает газету и помешивает кофе.

Д е к с т е р. Пончик?

Камиллиа — хрупкая худенькая женщина, выглядит усталой и измученной. Тяжкий труд одинокой хранительницы документов Управления полиции, которому она посвятила последние двадцать лет, явно наложил на нее отпечаток. Это довольно несговорчивая женщина с хорошо развитой интуицией. Она благодарна Декстеру за пончики, и ей приятно, что он уделяет ей внимание.

За ее спиной — бесконечные ряды высоких, под потолок, стальных стеллажей, забитых документами и папками. Камиллиа поднимает голову, широко улыбается, с недоверием смотрит на Декстера.

К а м и л л и а. Ногти почистил?

Д е к с т е р. Никогда не выхожу из дому без резиновых перчаток.

Камиллиа запускает руку в коробку, вынимает пару пончиков.

К а м и л л и а. Молодец.

Д е к с т е р. Есть что-нибудь новенькое?

Она подает ему пухлую папку с пометкой «Яворски».

К а м и л л и а. Зачем ты постоянно ходишь сюда за этими папками?

Д е к с т е р (*наклоняется к ней, шепчет*). Я же уже говорил тебе. Только никому не рассказывай. Анализ следов крови — не постоянная моя работа. В общем, это такое хобби, а вдруг я смогу помочь? И есть чем заняться по вечерам.

К а м и л л и а. У тебя нездоровое чувство юмора.

Д е к с т е р (*искренне*). Пожалуй.

К а м и л л и а. Тебе нужно найти милую девушку.

Д е к с т е р. Я уже нашел — тебя.

К а м и л л и а. Ты очарователен, как и твой отец. Только смотри, как бы меня не уволили.

Д е к с т е р (*улыбаясь*). Кому же я тогда буду носить пончики?

Декстер легкой походкой идет по просторному застекленному помещению лаборатории. Проходит отделы «Анализ», «Судебная экспертиза», «Серология (кровь)», в каждом множество сотрудников в белых халатах. Они склоняются над микроскопами, компьютерами и другими приборами. Декстер берет из коробки последний пончик. Смотрит на дно пустой коробки.

Г о л о с Д е к с т е р а. Точно как я. Чистый и жесткий снаружи, совершенно пустой внутри.

Бросает коробку в мусорную корзину, проходит мимо Масуки — тот составляет каталог отпечатков, — направляется в глубь комнаты и заходит в свой маленький застекленный кабинет.

Вслед за ним в кабинет врывается сержант Доукс — крупный и крепкий чернокожий мужчина тридцати с лишним лет. Холодные жесткие глаза придают его лицу злобное, враждебное выражение, и его гнев усиливается при взгляде на Декстера.

Д о у к с (*с напором, нетерпеливо*). Где тебя, черт подери, носит?

Д е к с т е р. Был на месте преступления.

Доукс внимательно смотрит на него, потом оглядывает кабинет. На одной стене висят плакаты с видами Майами, постер хоккейной команды «Матадоры». Другие стены увешаны фотографиями забрызганных кровью стен, полов и ковров. Кабинет похож на выставку Джексона Поллока.

Д о у к с. Что скажешь об этих?

Он сует ему в руки два увеличенных цветных снимка. На них — два окровавленных мертвых тела, распростертых на полу огромного номера отеля.

Д о у к с (*жестко*). Убийство нариков в отеле. Дилер и его девушка.

Декстер рассматривает фотографии.

Д е к с т е р. Эта сладкая парочка погибла не от рук профессионала. Нет. Это типичное дилетантство, детская шалость. Много грязи, кровь по стенам, как будто пальцами размазывали.

Д о у к с. У меня от тебя мурашки по коже, знаешь, Декстер?

Д е к с т е р. Да, знаю, прости.

Д о у к с (*подходит чуть ближе*). Чтоб тебя.

Д е к с т е р. О'кей. (*Пауза.*) Могу я чем-нибудь...

Д о у к с. Да. Можешь дать мне свой сраный анализ крови по этим убийствам. Думаешь, я пришел пригласить тебя на обрезание моего племянника?

Д е к с т е р. Не знал, что ты еврей.

Д о у к с. Заткнись и пиши свой отчет. Не знаю даже, на фиг ты мне нужен. Просто возьми карандаш, псих, и запиши: «Дилер-конкурент пришел, порезал этих двух засранцев в капусту, украл наркоту». Трах, бах, дело сделано. И мне наплевать, что ты скажешь, потому что все было именно так, и ищу я именно этого ублюдка — этого вора-дилера, мать его. Понял?

Д е к с т е р (*неуверенно*). О'кей... Конечно... Думаю, да, но мне нужно поехать туда...

Д о у к с. Ну так поезжай уже, псих долбаный, отчет нужен срочно.

Д е к с т е р. Уже еду, сержант.

Доукс вылетает из кабинета.

Г о л о с Д е к с т е р а. Меня мучает один вопрос: почему в этом здании, где полно копов, которые по идее должны видеть людей насквозь, только у Доукса от меня мурашки?

В кабинетах детективы допрашивают подозреваемых, те ведут себя развязно, говорят с наглым видом.

Раздвижные двери балкона открыты, порывы горячего ветра колышут и вздымают занавески.

В центре комнаты стоят приспособления, напоминающие высокие штативы для микрофонов. К верхнему концу каждого привязано множество тонких красных ниток, они протянуты к пятнам крови на стенах и занавесках.

Стена в правой дальней части комнаты почти полностью покрыта огромным кровавым пятном. Левая часть комнаты выглядит совсем иначе. Здесь на стене — тысячи на первый взгляд хаотично разбросанных капелек крови. Они напоминают картину Писсарро — если отойти подальше, можно увидеть, что точки образуют множество дуг, кровавую радугу.

Декстер прикрепляет нить еще к одному крошечному пятну крови на стене, завершая сложную головоломку, похожую теперь на гигантскую сеть, растянутую по всей комнате.

Затем он отходит в сторону, встает рядом с молодым накачанным полицейским. Любуется своей работой.

П о л и ц е й с к и й. Что ты собираешься делать? Поймать этого парня дерьмовой паутиной, которую ты тут наплел?

Д е к с т е р. Просто пытаюсь понять почерк убийцы.

П о л и ц е й с к и й. Слышал, их порубили на части.

Д е к с т е р (*радостно*). На много маленьких кусочков.

П о л и ц е й с к и й. Так что с этим нариком и его девицей? Убийца орудовал мечом?

Д е к с т е р. Нет, возможно, очень острым ножом. Посмотри на это пятно крови, на брызги. Они могут рассказать, как все было. Видишь вот это большое пятно? (*Он подходит к пятну крови на стене справа.*) Это был первый

удар. Мужчина стоял вот здесь. Убийца набросился на него и полоснул его по горлу. Видишь — длинные широкие подтеки здесь и вот тут.

П о л и ц е й с к и й. Да, здорово.

Декстер указывает на кровавые дуги на левой стене.

Д е к с т е р. Так, а здесь прекрасные аккуратные мелкие брызги, в них есть ритм. Их можно получить, только нанося удары чем-то легким и двигаясь достаточно быстро. Четкие, резкие, точно проникающие удары — никаких фонтанов и подтеков. Ловко, изящно, легко, словно пускаешь камешки по воде. Этот парень знал, как пользоваться ножом.

П о л и ц е й с к и й. Так мы ищем мастера по приготовлению суши?

Г о л о с Д е к с т е р а. Боже. Неудивительно, что в Майами раскрывают только двадцать процентов преступлений.

Декстер смотрит на полицейского, говорит с иронией.

Д е к с т е р. Да, возможно, мастера суши. Он не будет первым в моем списке, но... Ведь всякое бывает?

Декстер ходит по комнате, берет фотоаппарат, фокусирует объектив на конструкции из нитей. Делает несколько снимков.

П о л и ц е й с к и й. Что теперь?

Декстер смотрит на полицейского.

Д е к с т е р. А теперь я поем.

Декстер едет по Майами. Проезжает по грязным улицам жилых районов, застроенных дешевыми домами, потрепанными барами и потрескавшимися церквями. Хулиганистого вида дети и подростки ошиваются возле винных лавок, выпивают, курят, врубив на полную громкость свои магнитофоны.

Жуя сочный сэндвич со свининой, Декстер въезжает на парковку, затем откладывает еду в сторону.

Г о л о с Д е к с т е р а. Когда ведешь машину и ешь — а мне нравится делать это одновременно, — возникает проблема. Невозможно правильно держать руки на руле. А это угроза для общественной безопасности.

Он берет новую папку с делом Яворски, которую дала ему Камиллиа.

Г о л о с Д е к с т е р а. Но всегда приходится чем-то жертвовать.

Декстер пролистывает несколько страниц дела.

Г о л о с Д е к с т е р а. Похоже, Яворски был занятым человеком.

Он оборачивается, смотрит через улицу на маленький полуразвалившийся дом с ржавым забором-сеткой, отделяющим его от проходящей рядом дороги.

Г о л о с Д е к с т е р а. Недавно пересматривал «Подглядывающего Тома» и заметил забавный эпизод с мамашей. (*Пауза.*) Что ж, пора совершить небольшую экскурсию.

Декстер заходит в дом, и тут же слышится громкий злобный лай собаки. Декстер замирает. Видит огромного грязного пса на заднем дворе, он бьется в прозрачную дверь, пытаясь попасть в дом.

Г о л о с Д е к с т е р а. Животные меня не любят. Особенно собаки.

Взбешенная собака вертится возле двери, барабанит по ней лапами, ей явно не терпится впиться зубами в Декстера.

Г о л о с Д е к с т е р а. Думаю, они не одобряют того, что я иногда делаю с их хозяевами. И эта собака раскусила меня так же легко, как я — Яворски... Или любого другого убийцу.

Декстер теперь спокоен, осматривается. В доме тесно, повсюду грязь и беспорядок, обстановка нищенская. Возле неубранной постели висят бумажные полотенца. Посреди комнаты — стол, на нем — компьютер и цифровая видеокамера, на вид дорогая. Декстер берет ее, с любопытством рассматривает. Потом замечает стопку садо-мазохистских порножурналов, берет один, листает, останавливается на разделе рекламных объявлений, прочитывает несколько. Некоторые из них подчеркнуты фломастером.

Г о л о с Д е к с т е р а. Интересные пристрастия. Его запросы растут, становятся все более извращенными. Пошел в разнос.

Декстер тихо выходит из дома, закрывает за собой дверь.

Центральная Флорида. Палаточный лагерь

Двенадцатилетний Декстер с отцом сидят в лодке.

Г о л о с Г а р р и. Все нормально, сынок, продолжай.

Гарри по-прежнему обнимает Декстера, смотрит на него.

Д е к с т е р. Ну… понимаешь, я чувствую что-то, внутри, словно кто-то следит за мной.

Г а р р и. Ты слышишь голоса?

Д е к с т е р. Нет, это не совсем голоса, это что-то… Что-то другое.

Декстер отворачивается.

Г а р р и. И это что-то вызывает желание убивать?

Спустя мгновение Декстер поворачивается к отцу, смотрит на него.

Д е к с т е р. Нет, ну… Не то чтобы заставляет. Просто мне начинает казаться, что это неплохая идея.

Г а р р и. Тебе когда-нибудь хотелось убить кого-то еще? Ну, знаешь, кого-то побольше собаки?

Д е к с т е р (*тихо*). Да.

Г а р р и. Человека?

Д е к с т е р. Да, но не кого-то конкретного.

Г а р р и. Почему ты не сделал этого?

Декстер и Гарри несколько секунд смотрят друг другу в глаза.

Д е к с т е р. Я подумал, тебе это не понравится. Тебе и маме.

Г а р р и. Только поэтому?

Д е к с т е р (*мямлит*). Я… Ну… Я не хотел, чтобы ты на меня злился, разочаровывать тебя не хотел. Ты злишься, пап?

Гарри смотрит Декстеру в глаза.

Декстер, свежий, только что после душа, в новой чистой рубашке, несет пакет с покупками. Проходит сквозь нарядную толпу ярко одетых мужчин и женщин. Из ресторана неподалеку гремит румба. Ее звуки сопровождают Декстера, пока он идет по улице.

Г о л о с Д е к с т е р а. Вечер пятницы. В Майами это вечер свиданий, впрочем, как и любой другой вечер, и все занимаются сексом. Но вздохни спокойно, Декс, все хорошо, потому что меня секс никогда не привлекал.

Он проходит мимо симпатичной пары, сидящей за столиком уличного кафе, останавливается, оборачивается. Парень потягивает мохито, а его красивая девушка одной рукой раскуривает сигарету, а другой медленным привычным движением гладит его промежность.

Г о л о с Д е к с т е р а. Я не понимаю секс. Моя натура его не приемлет. Не имею ничего против женщин, да и к мужчинам отношусь с разумной долей приязни, но когда дело доходит до самого акта, он кажется мне таким недостойным.

По бульвару дефилируют привлекательные девушки в вызывающе коротких обтягивающих платьях.

Г о л о с Д е к с т е р а. Но я должен играть в эту игру, и после нескольких лет попыток выглядеть нормальным, я наконец...

Он сворачивает с бульвара и направляется к дому.

Г о л о с Д е к с т е р а. ...наконец встретил идеальную спутницу.

Он подходит к дому, звонит в дверь.

Г о л о с Д е к с т е р а. Так получилось, потому что она в каком-то смысле так же травмирована, как и я. Мы встречаемся уже почти год, с тех пор как она рассталась с мужем.

Дверь распахивается, Декстер расплывается в широкой улыбке. Заходит в дом.

Перед ним стоит Рита. Ей около тридцати, она миловидная и приветливая, но чувствуется, что легко ранимая. Видя Декстера, краснеет. В своем полупрозрачном платье она выглядит очень соблазнительно.

Р и т а. Я буду готова через минуту, нужно поговорить с няней.

Д е к с т е р. О'кей.

Она улыбается.

Г о л о с Д е к с т е р а. Это Деб познакомила нас.

Маленький кубинский ресторан

Декстер и Дебра в полицейской форме сидят за столиком и едят курицу с хрустящей корочкой.

Д е б р а. Познакомилась на прошлой неделе с девушкой, Декс. (*Жует.*) Она лучшая, черт подери. Тебе нужна хорошая девушка. Мы познакомились у нее дома, она поссорилась с мужем…

Дом Риты

Муж Риты рывком переворачивает обеденный стол, хватает стул и бьет им Риту по голове. Двое детей жмутся в углу. Муж продолжает избивать Риту кулаками. В этот момент вбегают Дебра и ее напарник.

Г о л о с Д е б р ы. Он был обдолбанным наркоманом, больным психопатом, и я из него всю дурь выбила. Но она симпатичная… будет, когда раны на лице заживут. Короче, сейчас она одна.

Напарник Дебры быстро уводит детей, а она выхватывает полицейскую дубинку и начинает бить Ритиного мужа по голове. Затем делает удушающий захват, мужчина теряет сознание.

Маленький кубинский ресторан

Декстер и Дебра доедают курицу.

Д е к с т е р. Звучит многообещающе.

Д е б р а. Да, это идеальный вариант для тебя. Чувствительная, ранимая, закомплексованная, проблемы с самооценкой, ну, ты знаешь, что про таких говорят, они весь мозг тебе вынесут. Но ей нужен кто-то, кто позаботится о ней и будет с ней нежен. Хочешь, дам ее телефон?

Р и т а (*смотрит на пакет Декстера*). Это подарок?

Д е к с т е р. Да, но хоть ты и выглядишь потрясающе, он не для тебя.

Рита улыбается, поворачивается к своим детям. Астор — милая и приветливая восьмилетняя девочка в пижаме, рядом сидит ее пятилетний брат Коди, бледный, но симпатичный и вежливый мальчик в огромной футболке, которая заменяет ему пижаму.

А с т о р (*очень нежно*). Привет, Декстер.

Декстер опускается на колени, улыбается.

Д е к с т е р. Позвольте заметить, сегодня вы выглядите божественно.

Она смотрит ему в глаза, потом опускает взгляд, смущается.

А с т о р. Ага.

Д е к с т е р. И его величество Коди, как всегда, прекрасен.

Декстер проходит в гостиную, просто и скромно обставленную мебелью из дешевого каталога, затем поворачивается к детям и снова улыбается.

Г о л о с Д е к с т е р а. Люблю детей. Эти малыши много значат для меня, больше, чем их мама. Но дети, которым пришлось наблюдать, как их отец-наркоман пытался убить их мать мебелью из «Икеа», как правило, довольно замкнуты.

Декстер достает из пакета коробки с мороженым.

Д е к с т е р. Ванильное, шоколадное и клубничное.

К о д и. А кофейного нет?

Д е к с т е р (*улыбаясь*). А как думаешь, какое растает быстрее?

Они покатываются со смеху, тут появляется Рита.

Р и т а. Готов?

Она улыбается.

Г о л о с Д е к с т е р а. Деб не знает, что бывший муженек изнасиловал ее...

Дом Риты

Декстер с коробкой пиццы в руках входит в гостиную и видит Риту. Та быстро натягивает халат поверх пижамы, накрывается пледом, сворачивается на диване, берет пульт и включает телевизор.

Г о л о с Д е к с т е р а. ...и заразил ее какой-то жуткой наркоманской болезнью. С тех пор она совершенно равнодушна к сексу. К счастью для меня.

Р и т а. Черт, забыла кошелек.

Она выходит из комнаты. Коди смотрит ей вслед, поворачивается к Декстеру.

К о д и. Вы идете в кино?

Д е к с т е р. Если найдем фильм, от которого нас не стошнит.

А с т о р. Вас часто тошнит в кино?

К о д и. Астор-р-р-р.

А с т о р (*смотрит на Коди с улыбкой*). А что, может, и правда. Может, у него проблемы с тошнотой. (*Смотрит на Декстера.*) У тебя есть проблемы?

Д е к с т е р. Нет, но, может, должны были бы быть.

Они смеются, входит Рита, у нее в руках пластиковый кошелек.

Р и т а. В девять — спать, о'кей?

К о д и. Ты вернешься?

Р и т а. Конечно, вернусь.

К о д и (*нежно*). Я спросил Декстера.

Д е к с т е р. Ты уже будешь спать.

К о д и. Нет, не буду.

Д е к с т е р. Тогда я загляну к тебе, и мы сыграем в карты, в покер. На большие деньги.

Коди и Астор льнут к Декстеру, крепко обнимают его за талию.

Р и т а. Поцелуйте мамулю.

Декстер нервничает. Они с Ритой стоят в длинной очереди среди красивых и стильно одетых людей. Очередь медленно продвигается вперед — ко входу в популярный ресторан, известный своими блюдами из крабов.

Г о л о с Д е к с т е р а. Стоит ли говорить о моих необычных привычках, когда здесь толпятся вполне социально адаптированные, приличные люди, которым не терпится взять молотки и прилюдно расколошматить свою еду на кусочки.

За столиками в ресторане сидят посетители и, ловко орудуя молотками, исступленно колотят беззащитных ракообразных, разбивая их панцирь в крошки. По залу, словно шрапнель, летят осколки раковин и панцирей. Посетители жадно вгрызаются в мясо.

Г о л о с Д е к с т е р а. Нормальные люди так агрессивны.

Декстер улыбается Рите.

Декстер и Рита гуляют по парку. Повсюду музыка — играют диджеи, кубинцы отбивают ритм на барабанах, где-то слышен хип-хоп и сотни других звуков и мелодий. В ослепительном свете прожекторов и лазерных лучей сотни мужчин и полуобнаженных женщин танцуют и пьют текилу, нежась в удушающе жарком ночном воздухе. Настоящая вакханалия, буйство человеческой плоти. Но, как ни странно, никто из этих людей не подозревает, что рядом свершилось преступление.

Чуть поодаль от общего веселья, на окраине парка, огороженной желтой полицейской лентой, стоят машины полиции и «скорой помощи», мигают их красные и синие огни. Они привлекают внимание Декстера. Он хватает Риту за руку, резко останавливается.

Д е к с т е р. Я могу им понадобиться.

Р и т а. Разве у тебя нет служебного пейджера?

Д е к с т е р. Они не всегда понимают, что я им нужен.

Он пробирается сквозь разгоряченную толпу, направляется к месту преступления, Рита окликает его.

Р и т а. Декс...

Декстер пробегает мимо полицейских, видит место преступления. Лагуэрта что-то говорит репортерам, но Декстер избегает ее взгляда, лавирует между детективами и полицейскими, проходит дальше. Видит Анхеля Батисту в том же положении, что и на предыдущем месте преступления, — тот склонился над телом, изучает завернутые ноги, ступни, руки. Как и в прошлый раз, аккуратно выкладывает их на синюю клеенку. Анхель поднимает глаза, он мрачен, напряжен.

А н х е л ь. Сукин сын.

Д е к с т е р. Кто?

А н х е л ь. Я говорю об этом ублюдке, сраном убийце. Этот чертов гомосек заставляет нас работать в пятницу вечером.

Д е к с т е р. Да уж, наш график — строго с понедельника по четверг, я так всегда говорю.

А н х е л ь. Конечно, сам посуди. Кто хочет вкалывать в пятницу вечером? А ты что тут делаешь?

Д е к с т е р. Был неподалеку. (*Смотрит на него.*) Ну что? Тот же парень, тот же почерк?

А н х е л ь. Совершенно сухой. Крови снова нет.

Декстер опять чувствует головокружение, пятится, затем приходит в себя, опускается на корточки рядом с Анхелем, сосредоточенно смотрит на мертвое тело.

А н х е л ь. Взгляни сюда — на этот раз разрезы немного отличаются. (*Указывает на фрагмент руки.*) Вот здесь очень грубый. Там — более аккуратный, а вон тот вообще совершенно ровный.

Д е к с т е р. Очень хорошо.

А н х е л ь. Да, просто прекрасно, но посмотри сюда.

Анхель отодвигает отрезанную руку в сторону, указывает на торчащую бедренную кость.

А н х е л ь. Смотри — оголенная кость. Убийца полностью снял с этого участка кожу, плоть. Зачем он это сделал?

Декстер вздыхает, смотрит на Анхеля.

Д е к с т е р. Экспериментирует. Пытается найти идеальный метод.

А н х е л ь. И с головой он тоже, что ли, экспериментирует?

Д е к с т е р. Ты о чем?

А н х е л ь. Этот подонок забрал голову. Ее нигде нет, и черт его знает, что он с ней сейчас делает.

Декстер в изумлении глядит на Анхеля, встает и, погружаясь в раздумья, медленно уходит.

Г о л о с Д е к с т е р а. Он явно поднимает планку. Черт, а этот парень действительно хорош.

Машина Декстера останавливается перед домом Риты. Некоторое время Декстер и Рита сидят молча.

Р и т а. Они скоро его поймают?

Д е к с т е р. Сомневаюсь. Этот убийца — настоящий художник...

Р и т а (*смущенно*). В смысле?

Но Декстер уже с головой ушел в свой мир, говорит медленно и очень спокойно.

Д е к с т е р. Его техника... Невероятно.

Р и т а. Что? Декс, о чем ты?..

Она не успевает закончить фразу. Внезапно Декстер привлекает ее к себе. Долгий и страстный поцелуй. Рита отталкивает его, в ее взгляде —

ужас. Она нервно оправляет платье, резкими жестами приглаживает волосы.

Р и т а. Прости... Не думаю, что хочу этого. В смысле, я еще не готова к... Черт, Декстер. Ну зачем так?

Она отстегивает ремень безопасности, выпрыгивает из машины, с силой захлопывает дверь, бежит в дом.

Г о л о с Д е к с т е р а. Что это я сейчас сделал? Меня это даже не интересует. И почему я не могу выкинуть из головы эту аккуратную груду частей тела? (*Пауза.*) Нет крови. (*Пауза.*). Почему я поцеловал ее?

Декстер выглядит мрачным и злым. Садится за стол перед компьютером. Тут же лежат толстая папка с делом Яворски и порножурнал, взятый из его квартиры.

Декстер стучит по клавиатуре, на его лице отражается свет от монитора. Вдруг его плечи напрягаются, глаза темнеют, взгляд становится холодным, жестким.

Г о л о с Д е к с т е р а. Вот оно. Это точно он. (*Пауза.*) Сайт Scream and Cream, прародитель всех порносайтов об изнасилованиях.

На экране любительский видеоролик. На грязном полу в подвале лежит связанная женщина — Джейн Сондерс. Ее насилует маленький толстый мужчина в маске, на его руке — та же татуировка, которую Декстер заметил у Яворски. Зрелище жуткое, отвратительное. Яворски, олицетворение абсолютного зла, бьется в экстазе, затем достает из-под матраса нож, заносит его высоко над жертвой...

Декстер с ужасом уставился в монитор. Его лицо исказили гнев и ненависть.

Г о л о с Д е к с т е р а. Теперь это лишь вопрос времени, и скоро он станет очередной каплей крови в моей коллекции стекол. (*Пауза.*) Но следует подождать. Нужен идеально продуманный план. Я должен быть осторожен и соблюдать «кодекс Гарри».

Он отходит от стола.

Центральная Флорида. Палаточный лагерь

Г о л о с Д е к с т е р а. Поэтому мы приехали в этот лагерь, пап?

Солнце садится. Декстер помогает отцу развести костер, бросает в кучу пару веточек.

Д е к с т е р. Чтобы поговорить об этом?

Гарри садится на корточки, раздувает тлеющие угли — загорается огонь. Он встает, смотрит на Декстера.

Г а р р и. Я старею, сынок, а с годами, мне кажется, начинаешь воспринимать вещи иначе. (*Садится рядом с Декстером.*) Понимаешь, это не значит, что ты становишься мягче, терпимее или начинаешь видеть все в серых тонах, не разделяя мир на черное и белое. Думаю, просто начинаешь понимать все по-другому, лучше.

Д е к с т е р. Мне кажется, я понимаю.

Г а р р и. Десять лет назад я бы, наверное, упрятал тебя за решетку. Но теперь я лучше все понимаю. (*С нежностью.*) Ты хороший парень, Декстер.

Д е к с т е р (*искренне, смущенно*). Нет, пап, я плохой. Я...

Г а р р и (*перебивает*). Нет. Ты хороший... Ты... Декс, я это знаю, и ты это понимаешь. Знаю, потому что иначе ты бы не стал задумываться обо мне и матери, а просто сделал бы это. Но мы не вечны, поэтому нужно решить твою проблему.

Он пристально смотрит Декстеру в глаза.

Д е к с т е р. Пап, прости.

Г а р р и (*очень мягко*). Иди сюда, сынок.

Он наклоняется к сыну, убирает прядь волос с его лба.

Г а р р и. Помнишь, что с тобой было раньше, до того, как мы тебя взяли?

Д е к с т е р. Нет, ничего.

Г а р р и. Хорошо, и не нужно этого помнить. То, что произошло с тобой в детстве, сильно повлияло на тебя.

Д е к с т е р. И я никогда не вспомню об этом?

Г а р р и. Надеюсь, что нет. Это было нечто ужасное, какое-то очень сильное эмоциональное потрясение. Ты пережил это слишком рано, Декс, и оно останется с тобой навсегда. Теперь слушай меня внимательно. Тебе и дальше будет хотеться убивать, и ты не сможешь противиться своему желанию.

Д е к с т е р (*с грустью*). Значит, я всегда буду таким?

Г а р р и. Да, и этого не изменить. Но ты можешь направлять желания в другое русло, контролировать их. Мы можем использовать их во благо. (*Пауза.*) Я научу тебя, как выбирать жертв. Научу, как не попадаться. (*Пауза.*) Это будет наша тайна. Только между нами. Никто никогда не должен узнать об этом.

Д е к с т е р. Ты уверен?

Г а р р и. Абсолютно. И, Декстер, я хочу научить тебя этому, потому что в мире есть много людей, заслуживающих смерти.

Д е к с т е р. Так ты не злишься?

Г а р р и. Нет, сынок. Я люблю тебя.

Он улыбается Декстеру.

Д е б р а. Не парь мне мозги, Декс. Дай мне что-нибудь, пока меня не вышибли с этой работы.

В кафе «Wolfie's Deli» много народу, суета. Декстер и Дебра сидят за столиком, едят блинчики и яичницу.

Д е б р а. Лагуэрта по-прежнему уверена, что убийцу кто-то видел и спугнул, она все еще заставляет меня допрашивать шлюх.

Д е к с т е р. Пустая трата времени. Подумай, Деб. Если его прервали...

Д е б р а (*перебивает*). Господи боже! Верно! Потому что как бы он тогда успел завернуть все части тела? Ну и дура она, эта тощая.

Д е к с т е р (*оживленно*). Но мы нашли уже четвертое тело, и разрезы отличаются. Это о многом говорит. Ритуал меняется. Убийца ищет вдохновения и не может его найти.

Д е б р а (*понимающе*). И он продолжает кромсать тела, пока не достигнет совершенства.

Д е к с т е р. Я могу и ошибаться.

Но он прав, и Дебра это понимает. Она берет очередной блин.

Д е б р а (*громко жует*). Ну, и как вчера прошло твое чертово свидание?

Д е к с т е р. Отлично. Тебе стоит как-нибудь попробовать. Надо налаживать личную жизнь.

Д е б р а. Мне нужно перевестись в отдел убийств, а там уже и с жизнью разберемся.

Д е к с т е р. Понимаю. Ясное дело, когда дети будут говорить: «Мамочка работает в отделе убийств», это будет звучать внушительно.

Д е б р а (*раздраженно*). Не нарывайся, могу и врезать.

Д е к с т е р. Вполне естественная мысль. Почему бы не поговорить о будущих маленьких Морганах, моих племянниках и племянницах?

Д е б р а. Говоришь точно, как мама.

Д е к с т е р. Я ее медиум, настраиваюсь на ее канал.

Д е б р а. Ну так смени канал и расскажи, что знаешь о клеточной кристаллизации.

Д е к с т е р (*смотрит на нее*). Ты о чем?

Д е б р а. Слышала, как коронер упомянул об этом вчера вечером. Он говорил о той мертвой девушке без головы.

Д е к с т е р. Не нравится мне твой взгляд.

Д е б р а. Я приехала туда раньше тебя и заметила, что это тело отличается от остальных. Части тела были холодными, как мясо из морозилки. Так вот, я и думаю — это и есть клеточная кристаллизация?

Г о л о с Д е к с т е р а. Боже, и как я об этом не подумал? Превосходно.

Д е б р а. Декс... о чем задумался?

Декстер смотрит на сестру, делает глоток воды.

Д е к с т е р. Прости. Это вполне разумно. Холод замедляет ток крови.

Д е б р а. Черт, это и так ясно. К чему ты это?

Д е к с т е р. Просто мысли вслух. Но, возможно, у него пунктик насчет крови.

Д е б р а. Этого мало. Ну же, мне нужно уделать Лагуэрту и ее ребят. Они все надо мной издеваются. Называют меня Офицер Эйнштейн.

Декстер смотрит на нее, некоторое время молчит.

Д е к с т е р. Авторефрижератор.

Дебра удивленно глядит на него, придвигается ближе.

Д е б р а (*медленно*). О чем ты, черт подери, говоришь?

Д е к с т е р (*словно думая вслух*). Передвижная морозильная камера. Ему нужна холодная среда, чтобы замедлить кровотечение. Чистое место... И мобильное, чтобы потом можно было удрать и выбросить отходы.

Д е б р а. Так теперь будем искать авторефрижератор?

Д е к с т е р. Возможно, краденый. (*Пауза.*) Как думаешь, много таких угнанных машин?

Д е б р а. Ты издеваешься? В Майами-то?

Они улыбаются, Дебра встает из-за столика, целует Декстера в макушку.

Д е б р а. Люблю тебя. Спасибо.

Она уходит. Декстер осматривается, вынимает маленький блокнот и ручку, начинает составлять список: рыболовная леска, скальпели, пилы, шприцы, прочные мешки для мусора...

Декстер разворачивает план дома в районе Бэйуотер.

Г о л о с Д е к с т е р а. Подготовка крайне важна. Нельзя упустить ни одной детали.

Недостроенный дом в районе Бэйуотер. Просторная комната. Декстер заклеивает оконные проемы толстыми листами пластика, подметает цементный пол.

Г о л о с Д е к с т е р а. Этот ритуал одурманивает.

Он накрывает груду бетонных плит посреди комнаты чистой клеенкой, разглаживает ее, затем отрезает несколько широких лент скотча, приклеивает к краю плит.

Г о л о с Д е к с т е р а. Скотч, клеенки — необходимые для этой процедуры вещи.

Он видит рулон клейкой пластиковой пленки, выхватывает тонкий нож, вырезает кусок пленки, прижимает его к лицу, словно маску, лицо расплющивается, черты искажаются. Быстро делает маленький надрез на месте рта, чтобы можно было дышать. Снимает маску, аккуратно ее складывает.

Д е к с т е р. Для меня важна каждая мелочь.

Декстер заходит в переполненный вестибюль полицейского управления и тут же замирает на месте. Видит жену убитого хормейстера. Она стоит возле стойки дежурного, рыдает.

Ж е н а. Не понимаю... Сделайте что-нибудь, прошу вас. Дайте объявление по телевидению, поместите его фото на пакеты с молоком, только найдите моего мужа!

Д е ж у р н ы й (*терпеливо*). Мэм, я понимаю, мы пытаемся. Детективы повсюду его разыскивают, и как только мы узнаем...

Декстер, не отрываясь, смотрит на жену хормейстера.

Г о л о с Д е к с т е р а. Я практически уверен, что не допустил никаких ошибок.

Он поворачивается, идет к комнате совещаний, вдруг чувствует, как на его плечо опускается чья-то рука. Останавливается. Обернувшись, видит перед собой Доукса.

Д о у к с. Я видел, как ты пялился на эту женщину. Какое тебе до нее дело?

Д е к с т е р. Я не... Я просто...

Д о у к с (*перебивает*). Любишь смотреть, как женщины плачут? Нравится, да? Что у тебя на уме, псих?

Декстер поворачивается и идет к комнате совещаний.

Д о у к с (*резко*). Тебя сюда не звали, так что вали.

Но Декстер идет дальше.

Д о у к с. Эй! Я...

Доукс следует за ним. Не оборачиваясь, Декстер ускоряет шаг, подходит к комнате, резко распахивает дверь. Прямо перед ним стоит лейтенант Лагуэрта.

Д о у к с (*Лагуэрте*). Лейтенант, этому уроду тут делать нечего. Я все еще жду от него отчета о крови с убийства наркоманов. (*Декстеру.*) Иди работай.

Лагуэрта жестко смотрит на них обоих. Декстер собирается уйти.

Д е к с т е р. Все в порядке. Не хочу никого расстраивать.

Отходит от комнаты, Лагуэрта догоняет его, хватает за руку.

Л а г у э р т а (*Доуксу*). Он может остаться. (*Декстеру.*) Буду рада, если ты поучаствуешь. Обсудите свое дело после собрания. Ну, может, начнем?

Она ведет его в комнату совещаний.

Внутри полно полицейских в форме и детективов. Плавной походкой Лагуэрта проходит в противоположный конец комнаты. Декстер уворачивается от Доукса и натыкается на полицейского.

П о л и ц е й с к и й (*игриво*). Эй, Декс, у меня в трусах тоже кое-что есть, не хочешь взять образец?

Декстер улыбается ему, ищет свободное место, проходит мимо нескольких полицейских и видит Дебру. Она сидит одна в последнем ряду. Нервно сжимает руками колени. Замечает Декстера и зовет его.

Д е к с т е р. Готова?

Д е б р а (*уверенно*). Сейчас я эту суку поставлю на место.

Д е к с т е р. Просто изложи свою идею ясно и четко и будешь героем.

В этот момент рядом с Деброй садится Масука.

М а с у к а. Деб, как насчет сделки? Я тебе сотню, а ты мне даешь тебя потискать.

Д е б р а. А давай я тебе сейчас по яйцам врежу.

Масука кривляется, давясь смехом, Дебра смотрит на него с отвращением.

Лагуэрта берет слово.

Л а г у э р т а. Ладно, успокойтесь все. Итак, кто-нибудь обнаружил нашего свидетеля?

Все молчат. Ее лицо напрягается, она недовольна.

Л а г у э р т а. Ну же, народ, кто-то должен был что-то найти.

Д е б р а. Лейтенант Лагуэрта...

Все оборачиваются. Лагуэрта смотрит на Дебру, закатывает глаза.

Л а г у э р т а. О, офицер Морган... Не узнала вас в одежде.

По комнате прокатывается смех. Дебра колеблется, затем поднимает глаза на Лагуэрту.

Д е б р а. У меня есть идея. Немного в другом направлении.

Л а г у э р т а. Идея? Неужели? (*Улыбается.*) Так поделитесь ею с нами, пожалуйста.

Дебра встает, переводит дыхание.

Д е б р а. Клеточная кристаллизация...

Д е к с т е р (*шепотом*). Увереннее, прошу тебя.

Л а г у э р т а. Прошу прощения?

Д е б р а. По поводу последней жертвы. Я бы хотела проверить, не угоняли ли за последнюю неделю фургоны с авторефрижераторами.

В комнате тишина. Все уставились на Дебру.

Л а г у э р т а (*снисходительно*). Фургоны? Как у мороженщиков?

Дебра и Лагуэрта смотрят друг другу в глаза. Это тупик.

Г о л о с Д е к с т е р а. Она не понимает. Никто из этих тупоголовых не понимает, а бедная Дебра не может растолковать им.

Д е б р а (*жестко, начинает сердиться*). Нет. Не как у мороженщиков. Автомобиль с морозильной камерой, с помощью которой можно заморозить ткани. Используя это передвижное средство, убийца легко скрывается, его трудно поймать. Такой фургон может стать для нас зацепкой.

Полицейские начинают нервно ерзать на стульях.

Л а г у э р т а (*покровительственным тоном*). Это очень интересно, очень творческий подход, но давайте все же искать свидетеля. Мы знаем, он или она где-то бродят. Данные медэкспертизы и неровные разрезы доказывают, что убийцу прервали, кто-то его увидел. Давайте сосредоточимся на поисках этого человека, идет?

Д е б р а. Но...

Л а г у э р т а (*резко*). Продолжай допрашивать своих проституток. (*Пауза.*) Ладно, на сегодня всё.

Все встают и выходят из комнаты. Декстер смотрит на Лагуэрту, она подмигивает ему.

Г о л о с Д е к с т е р а. Черт...

Он выбегает из комнаты и идет вниз по коридору. Догоняет разъяренную Дебру. Она резко поворачивается, вскрикивает.

Д е б р а. Чтоб ее!

С силой пинает Декстера в грудь.

Д е к с т е р. О... Боже, Деб...

Д е б р а. Прости... Но она выставила меня полной идиоткой. Ну и дрянь!

Д е к с т е р. Дрянь?

Д е б р а. А что мне еще сказать? Я оказалась здесь только из-за капитана, он приказал...

Д е к с т е р. Но он не обещал, что они будут тебя слушать.

Д е б р а. Именно. Так что прощай, моя карьера. Теперь до конца дней буду работать контролером на парковке.

Д е к с т е р. Есть и другой выход. Найди фургон.

Появляется Лагуэрта.

Л а г у э р т а. Прошу прощения. (*Улыбается Декстеру.*) Декстер, зайди ко мне в кабинет, пожалуйста.

Поворачивается и уходит с гордо поднятой головой. Дебра изумленно смотрит на брата.

Д е б р а. Это еще что такое, черт возьми? Какого... Ты что, трахаешь ее? Господи...

Уходит.

Д е к с т е р. Нет, Деб, подожди!

Декстер выставляет на стенде в кабинете Лагуэрты все фотографии с места убийства в отеле. Поворачивается к Лагуэрте и Доуксу.

Д е к с т е р. Наркотики тут ни при чем.

Д о у к с. Черт, мы просто впустую тратим время.

Л а г у э р т а. Думаю, сержант Доукс прав.

Декстер смотрит на Лагуэрту, а Доукс уже готов выхватить пистолет. Декстер глядит на него, говорит спокойно.

Д е к с т е р. Я изучил все отчеты, все данные медэкспертизы, и они подтверждают мою идею. Эти кокаиновые убийства никак не связаны с кокаином.

Преступление было совершено в состоянии аффекта. Убийца пришел за женщиной, а не за дилером. Он быстро прикончил его, чтобы не мешался, и с наслаждением занялся расчленением этой дамочки. Он наверняка был в близких отношениях с жертвой, иначе вряд ли стал бы это делать. Возможно, он ее бывший парень. (*Пауза.*) Вот кого бы я искал.

Л а г у э р т а. Ладно... Немного странная теория, но, сержант, вы все равно проверьте.

Д о у к с (*во все глаза смотрит на Декстера*). Я слежу за тобой, засранец.

Слышатся раскаты грома.

Декстер едет под проливным дождем, сворачивает к стройке возле бухты, проезжает мимо указателя «Жилой квартал Бэйуотер».

В районе вырублены все деревья, неподалеку несколько недостроенных двухэтажных домов, явно заброшенных.

Г о л о с Д е к с т е р а. Еще один гигантский строительный проект, целью которого было улучшить нашу жизнь, истребив животных, закатав все деревья в цемент и заселив район пенсионерами из Нью-Джерси. Но компания обанкротилась, и строительство заморозили. Теперь это голый безжизненный район.

Декстер останавливает машину за высокой грудой старых кирпичей и бревен. Несколько минут спустя бесшумно выходит из машины, медленно направляется к недостроенному дому.

Г о л о с Д е к с т е р а. Яворски ходит сюда уже несколько месяцев. Любит воровать медные трубы. На этом можно неплохо заработать. (*Пауза.*) Охраны тут нет. И это тоже хорошо.

Сквозь пелену дождя к дому подъезжает Яворски. Выходит из машины. В руках у него большой гаечный ключ. Он идет по лужам к дому.

Яворски входит в здание, медленно поднимается по лестнице, идет по коридору, затем исчезает в комнате на втором этаже.

В комнате Яворски начинает отвинчивать ключом фрагмент массивной медной трубы. Наконец труба поддается и падает.

Весь в поту, Яворски поднимает трубу, держит ее, словно младенца, идет к двери, но у выхода в коридор внезапно останавливается, замирает. Видит на стене фотографию Джейн Сондерс.

Секунда — и Декстер в резиновом фартуке поверх одежды и пленочной маске подбегает к нему сзади и приставляет к его горлу тонкий нож.

Д е к с т е р. Не двигайся и молчи.

Я в о р с к и. Эй, погоди...

Он не успевает договорить, Декстер выхватывает шприц и всаживает его в шею Яворски, тот падает.

Просторная комната в недостроенном доме.

Яворски лежит голый на груде бетонных плит, примотанный к ним прозрачной пленкой. Рот залеплен скотчем.

Возле него небольшой столик со сверкающими смертоносными инструментами — ножами всех сортов и размеров.

Декстер снимает маску, наклоняется над Яворски и смотрит ему в глаза.

Д е к с т е р. Поговорим.

Яворски пытается вырваться, мотает головой, Декстер сдирает скотч с его рта.

Я в о р с к и. Твою мать!

Д е к с т е р. Говори.

Глаза Яворски полны ужаса.

Я в о р с к и. Что? О чем ты?

Д е к с т е р. Думаю, ты сам знаешь.

Я в о р с к и. Нет.

Декстер привычным движением проводит скальпелем по щеке Яворски.

Я в о р с к и. О боже...

Д е к с т е р (*жестко*). А теперь расскажи мне о Джейн Сондерс.

Пауза. Декстер вновь подносит к его лицу скальпель.

Я в о р с к и. Ладно, ладно... Я убил ее.

Д е к с т е р. Как?

Я в о р с к и. Я кино снимал, порнуху. (*Пауза.*) Но я не жалею.

Д е к с т е р. Ну конечно, нет. Я сейчас тоже не жалею.

Он заносит нож над Яворски.

Декстер моет руки, вытирает насухо нож, снимает фартук, кладет перчатки обратно в сумку. Внезапно останавливается, смотрит вниз, достает из кармана вибрирующий мобильный телефон.

Д е к с т е р (*любезно*). Да?

Рита крепко прижимает трубку к уху.

Р и т а. Извини... В смысле, прости за вчерашнее, но... Ну... Декс, мне правда нужно тебя увидеть. Ты можешь... Ну, заехать ко мне сегодня, просто так, ненадолго. Я правда... Что ты сейчас делаешь?

Декстер бледен. В углу комнаты аккуратно сложены большие мешки с останками Яворски.

Д е к с т е р. Заканчиваю небольшой проект, я постараюсь заехать чуть позже. Ладно, пока.

Кладет телефон в карман, достает двойное стекло с образцом крови Яворски, разглядывает его, улыбается.

Под дождем машина Декстера едет вниз по бульвару Бискейн.

Г о л о с Д е к с т е р а. Теперь мне гораздо лучше, как обычно после убийства. Одним режиссером-порнолюбителем в Интернете меньше.

Краем глаза он замечает фургон с рефрижератором, который едет по соседнему переулку. Декстер поражен, в изумлении качает головой.

Г о л о с Д е к с т е р а. Нет, быть не может.

Он круто разворачивается и едет по переулку вслед за фургоном. Они медленно проезжают квартал за кварталом.

Фургон резко сворачивает направо. Декстер следует за ним, но тут загорается красный свет, и он вынужден остановиться. Фургон съезжает на насыпную дорогу и исчезает.

Декстер с нетерпением ждет, пока не погаснет красный свет. Красный, красный, красный... по-прежнему красный. Наконец загорается зеленый, и Декстер жмет на газ.

Со скрежетом его машина съезжает на насыпную дорогу, едет прямо. Декстер видит фургон: тот развернулся и движется прямо на него. Стремительно приближается. Декстер бледнеет, крепко хватает руль. Видит, как из кабины высовывается рука водителя, он держит что-то большое. Фургон стремительно несется на Декстера, и перед самым столкновением водитель резко сворачивает в сторону, выкидывает из кабины отрезанную голову и уносится прочь. Голова летит прямо в лобовое стекло машины Декстера. Стекло разлетается вдребезги. Декстер с ужасом смотрит на голову. Она падает на капот, затем на мокрую дорогу и, подпрыгивая, катится вниз, к обрыву.

Декстер выпрыгивает из машины, бежит за головой, хватает ее. Но голова выскальзывает у него из рук, катится все дальше вниз. Декстер снова бежит за ней, падает на колени, крепко обхватывает голову руками, держит, словно футбольный мяч. Делает несколько глубоких вдохов, поднимается на ноги. Он стоит один на пустой дороге под проливным дождем. Поднимает отрезанную голову, смотрит ей в глаза.

Дождь прекратился. Декстер сидит на капоте своей машины, наблюдает, как сотрудники «скорой» осторожно закатывают голову на носилки и заносят в машину. Декстер машет им рукой.

Д е к с т е р. Пока-пока.

Он смотрит на противоположную сторону улицы. Сержант Доукс и Дебра стоят, прислонившись к полицейской машине. Дебра широко улыбается.

У дороги останавливается машина Лагуэрты, свет фар ослепляет Декстера. Он прикрывает глаза, затем видит Лагуэрту. Она выходит и встречается взглядом с Деброй. Та ухмыляется ей, затем снова поворачивается к Доуксу, кивает ему. Оба садятся в машину и уезжают.

Лагуэрта качает головой, резко захлопывает дверь автомобиля и идет к Декстеру.

Л а г у э р т а. Как ты, нормально?

Декстер криво улыбается ей.

Д е к с т е р. Вот как голова может подвернуться.

Л а г у э р т а (*улыбается*). Как мило. (*Оглядывается по сторонам, подходит на шаг ближе.*) Так ты видел водителя фургона?

Д е к с т е р. Нет.

Л а г у э р т а. Ты уверен, что это был фургон с морозильной камерой?

Декстер кивает.

Л а г у э р т а. А водителя, значит, не видел?

Д е к с т е р. Нет.

Л а г у э р т а. И ты уверен, что это именно такой фургон?

Д е к с т е р. Нет сомнений.

Л а г у э р т а. Кажется, ты и правда уверен.

Подходит еще ближе.

Д е к с т е р. Уверенность — мое второе имя.

Л а г у э р т а (*соблазняя*). Люблю уверенных мужчин.

Она прижимается к нему своим роскошным телом.

Л а г у э р т а. Отлично сработал по делу о тех наркоманах. Доукс нашел убийцу. Это и правда был парень убитой. Но Доукс все еще тебя ненавидит. (*Она опускает руку, начинает гладить его бедро.*) И откуда ты такой умный взялся, Декстер? (*Она гладит его грудь, волосы.*) И ты всегда так стильно одеваешься.

Д е к с т е р. Лейтенант, не думаю...

Она прижимается к нему сильнее, горячо шепчет.

Л а г у э р т а. Тише.

Д е к с т е р. Лейтенант... Не здесь.

Л а г у э р т а. Точно, не здесь. У меня.

Она наклоняется к нему за поцелуем, но Декстер быстро уворачивается, отпрыгивает в сторону, и Лагуэрта падает, сильно ударяется о машину.

Д е к с т е р (*в ужасе*). Лейтенант... Простите меня!

Лагуэрта встает, отряхивается, поворачивается к Декстеру. В ее глазах злоба.

Л а г у э р т а. Сукин сын.

Д е к с т е р. Нет... Лейтенант, прошу вас, послушайте. В меня только что швырнули голову, я немного не в себе и, боюсь, могу вас разочаровать.

Они смотрят друг на друга. Декстер широко и приветливо улыбается, и Лагуэрта наконец отвечает ему улыбкой.

Л а г у э р т а. Ладно, в другой раз... Когда ты не будешь так травмирован.

Он кивает в ответ, затем садится в машину и уезжает.

Декстер стоит у двери дома Риты, жмет кнопку звонка. Дверь открывается, на пороге, укутавшись в халат, стоит Рита.

Р и т а (*нервно*). Дети у соседки.

Д е к с т е р (*неуверенно*). О'кей.

Пауза.

Р и т а. Может, зайдешь?

Д е к с т е р. Ладно.

Декстер следует за Ритой в гостиную, она резко поворачивается к нему, смотрит в глаза.

Р и т а. Я не хочу терять тебя, Декс.

Д е к с т е р. Ладно, конечно.

Р и т а. И... Я хочу тебя.

Она снимает халат, остается в одной тонкой ночной рубашке.

Р и т а. Декс... Я хочу заняться с тобой любовью.

Д е к с т е р. О, ладно, спасибо.

Рита медленно привлекает его к себе. Они целуются, затем она отстраняется.

Р и т а. Не волнуйся, врач вылечил меня от той болезни.

Д е к с т е р (*колеблется*). Да... Это хорошо.

Они начинают заниматься любовью.

Декстер заходит в свою комнату.

Г о л о с Д е к с т е р а. Ничего себе. Секс. Как это произошло? Но она казалась довольной, так что, надеюсь, я не разочаровал ее.

Он оглядывает комнату, все вроде бы нормально. Проходит на кухню.

Г о л о с Д е к с т е р а. Но это лишь потому, что мне все равно. А когда занятие тебе безразлично, ты легко можешь справиться с ним и даже преуспеть.

Он включает свет на кухне.

Г о л о с Д е к с т е р а. Должно быть, страх перед возможной неудачей — страшная штука.

Он видит оторванную голову куклы Барби, приклеенную скотчем к дверце холодильника. Декстер стоит как вкопанный, смотрит на голову. Он явно напряжен, нервничает.

Медленно подходит к холодильнику, дотрагивается до головы — она качается из стороны в сторону. Открывает холодильник. Внутри лежит расчлененная кукла Барби. Каждая часть тела аккуратно отделена, как у тех трупов, и перевязана маленькой розовой лентой.

Через мгновение Декстер успокаивается.

Г о л о с Д е к с т е р а. Полагаю, я должен расстроиться и почувствовать, что надо мной издеваются, но я этого не чувствую.

Он замечает в руке куклы маленькое зеркало. Вынимает его, смотрит на свое отражение, видит только часть лица.

Г о л о с Д е к с т е р а. Нет. На самом деле, я считаю, это дружеское послание, что-то вроде: «Эй, хочешь поиграть?»

Он кладет зеркало, закрывает холодильник, снова смотрит на кукольную голову, качающуюся из стороны в сторону.

Улыбается.

Г о л о с Д е к с т е р а. И да, я хочу поиграть... Правда, очень хочу.

Перевод с английского Елены Паисовой

Публикуется по: http:// www.docstoc.com/docs/9868369/Dexter-Pilot

РУБРИКУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

ДРУГОЕ КИНО
drugoekino.ru

Сгоревшая в ночи: «Серафина из Санлиса»

Семь французских «Оскаров» — «Сезаров» — за фильм Мартина Провоста — это и оммаж реальной женщине, ставшей его главной героиней. Уникальный самобытный талант пожилой поденщицы из провинциального городка открыл миру немец Вильгельм Уде (Ульрих Тукур), коллекционер и галерист, чутье которого помогло ему распознать и другого великого художника-примитива — Анри «Таможенника» Руссо. Теперь они оба соседствуют в лучших музеях мира. В картинах Серафины и Руссо много общего: огромные мохнатые цветы и корявые деревья на них кажутся живыми, словно движущимися и вызывают не умиление, а тревогу, даже ужас. Серафина была уверена, что ее рукой движет ангел-хранитель, и подчас сама пугалась того, что возникает под ее кистью на холсте или деревянной дощечке, которые она расписывала красками, растертыми на крови, древесной живице и поминальных свечах.

Вынужденный бежать из Франции с началом первой мировой войны Уде не верит, что оставшаяся в Санлисе Серафина дожила до того момента, когда он вновь приехал в страну, чтобы вернуть свою разворованную коллекцию, — уж слишком она не от мира сего. Такие долго на этом свете не задерживаются. Но Серафина, видно, еще не исполнила того, что требовал от нее ангел-хранитель.

Бельгийская актриса Иоланда Моро скупыми красками изображает странную женщину, которая не так проста, как кажется. Серафина не выбалтывает своих секретов, и ей легче общаться с деревьями и птицами, чем с людьми. В отношениях с людьми Серафина легко запутывается — ей непонятны их житейские проблемы, будь то война, мировой кризис или любовь; она не знает цену денег и готова голодать ради того, чтобы писать свои картины. Серафина преданно служит своему гению, который неумолимо ведет ее к священному безумию…

День юбки: «Последний урок»

Располневшая Изабель Аджани в роли учительницы Сони Бержерак заслужила от учеников прозвище Толстуха, но нередко ей в спину летит более презрительное: «Шлюха!» И это потому лишь, что она приходит в школу в юбке до колена, а в классе сидят в основном мусульмане — арабы и африканцы. Есть еще китайцы, евреи, и никак не скажешь, что дети разных народов усвоили начала демократии и толерантности, которые пытается соблюсти государство. Учителя в отчаянии — так иной раз и подмывает дать подзатыльника, да попробуй только — в порошок сотрут: правозащитники завопят, полиция предъявит реальные обвинения. На страже прав юных отморозков, научившихся жонглировать фразочками типа «это мое мнение», вся мощь государства и общественных организаций, на стороне учителей — никого. И вот в одной отдельно взятой школе наступил момент истины. Соня выхватила из рук смуглого негодяя заряженный пистолет, и класс оказался у нее в заложниках. Теперь-то Соня заставила не только слушаться, но и слушать.

Пистолет в руках учительницы, но угроза нависла не над «заложниками», а над ней самой: школа оцеплена, на крыше пристраиваются снайперы. Обстановка все более накаляется и разряжается трагедией с непредвиденным финалом.

В оригинале фильм Жан-Поля Лилиенфельда называется «День юбки». Одно из условий, которое выдвигала Соня в переговорах с полицией, — установить «День юбки», в который все старшеклассницы смогут приходить в школу в юбках и не слышать за

спиной или в глаза: «Шлюха!» Вроде бы странное требование, а на самом деле актуальное и зловещее: похоже, что Франция, а за ней вся Европа ускоренно шагают в будущее, красочно описанное в романе Елены Чудиновой «Мечеть Парижской Богоматери».

Англичанка в Нанси: «Я так давно тебя люблю»

С возрастом Кристин Скотт Томас с ее аристократичной внешностью остается не менее прекрасной, чем в «Английском пациенте», и становится еще более загадочной.

Это как раз очень важно для фильма лауреата премии BAFTA Филиппа Клоделя. Он строится как психологический детектив, где уже известна концовка и зритель пытается догадаться, что же за преступление было совершено Жюльет, за которое она оттрубила пятнадцать лет в тюрьме и теперь вышла на свободу. Жуткая тайна кроется в том, что к убийству, за которое была наказана Жюльет, каким-то образом была причастна и ее младшая сестра Леа (Эльза Зильберштейн).

Леа приютила сестру в своем доме в Нанси, где живет с мужем, свекром-паралитиком и двумя приемными детьми. Здесь боятся говорить о прошлом, чтобы ненароком, как говорится, не разбудить спящую собаку. Чувство фатальной опасности нарастает, когда кто-то из гостей с иезуитской дотошностью начинает донимать Жюльет вопросами.

За кадром осталось то, как Жюльет училась выживать в тюрьме, но понятно, что адаптироваться к свободе совсем не легче и помочь ей в этом, в сущности, некому.

Режиссеры любят выбирать Кристин Скотт Томас на роли внешне холодных, сдержанных женщин, прячущих свои страсти. На этот раз она играет женщину, в душе которой просыпается вулкан, и скрыть этого нельзя, потому что у Жюльет уже нет сил для притворства. Чувства исстрадавшейся женщины читаются по лицу, как по книге, так достоверно сочиненной писателем, сценаристом и дебютантом в режиссуре Филиппом Клоделем. Похоже, что во французском фильме английская актриса сыграла свою лучшую на сегодняшний день роль.

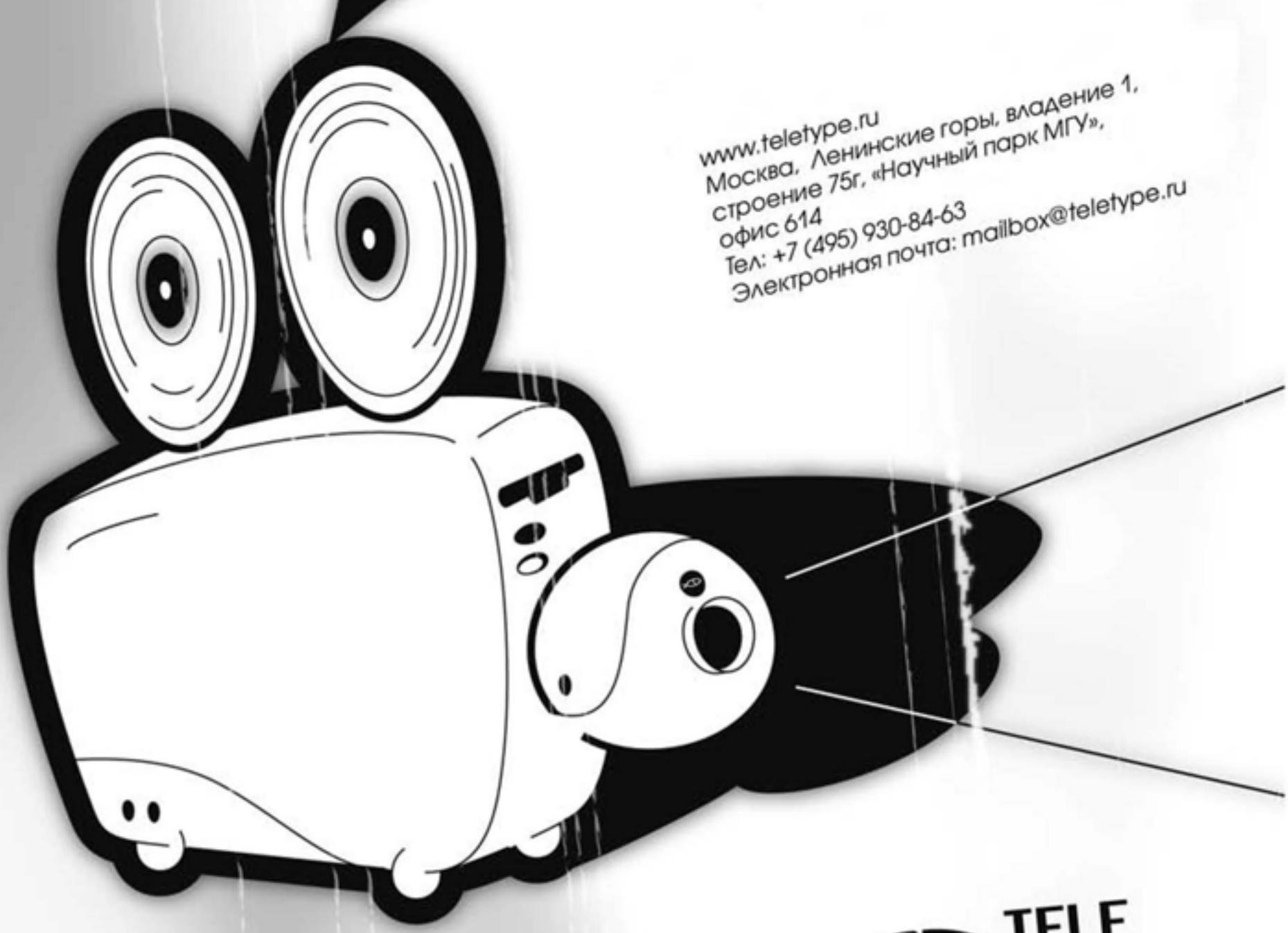
Путевка в жизнь: «Пророк»

Гран-при жюри Каннского кинофестиваля 2009 года и девять «Сезаров» завоевала тюремная драма Жака Одийара — и это далеко не полный список наград. «Пророк» стал не только фестивальной сенсацией, но событием года. С большей осторожностью, даже с опаской говорят об этом фильме как о социальном диагнозе, заявляющем выход на авансцену новой этнической криминальной мафии. Тут, действительно, Одийар ступает по тонкому льду: демонстративно вынеся в заглавие слово «Пророк» и цитируя Коран, он не побоялся очевидной аналогии с миссией пророка Мохаммеда, объединившего под знаменем ислама враждующие арабские племена.

Повествование строится по «житийной» структуре байопика о self-made man'е в специфической среде пенитенциарного учреждения, которое, впрочем, отличается от «свободного мира» лишь тем, что правящие здесь законы лишены лицемерного флера, доведены до логической крайности и действуют во всей своей жесткой непреложности. Главный герой — сирота-полукровка Малик Эль Джебена (Тахар Рахим), загремевший в тюрьму на шесть лет, не случайно неграмотен; в нем нет природной склонности к преступности, его сознание — tabula rasa, и на его месте мог оказаться любой девятнадцатилетний паренек, вынужденный бороться за выживание и согласный жить «по понятиям». Успешно пройдя обряд инициации, связанной с убийством, Малик попал под покровительство седовласого господина с длинными отполированными ногтями — патрона корсиканской мафии Лучиани (Нильс Аресруп). Малик оказался способным учеником и превзошел учителя, сполна расплатился со всеми, кто его унижал, и готов выйти на свободу матерым лидером преступного клана — все с теми же открытыми, почти наивными глазами, в которых не читается ровным счетом ничего.

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Alexandre Dulerain
Smart or obscene?
Fresh American TV-series a'changing the audience

Sara Condon:
«The rules themselves disappear»
Conversed by Mikhail Idov

Linda Jensen:
«For adult and deliberate citizens»
Conversed by Dmitry Golubovsky

Irina Lyubarskaya
Say, what grass they smoke?
Review of the TV-series LOST (USA)

Georgy Mkheidze
Quantum immortality
Review of the TV-series LOST (USA)

Inna Kushnaryova
What a bucolic picture!
Review of the TV-series MAD MEN (USA)

Xenia Rozhdestvenskaya
The Housmanship
Review of HOUSE MD (USA)

Marina Drozdova, Sasha Kiselev
Dr House' space Odyssey
Review of HOUSE MD (USA)

Vladimir Kolotayev
Knowledge as disaster
Review of the TV-series FLASH FORWARD (USA)

Boris Lokshin
Another death
Review of the TV-series SIX FEET UNDER (USA)

Lev Novozhenov
War and peace of Tony Soprano
Review of the TV-series THE SOPRANOS (USA)

Anton Dolin
Dog chew
Review of WALLACE & GROMIT (Gr Britain)

Oleg Zintsov
Prolegomena to the theory of revolution
Review of the TV-series 12 OZ MOUSE (USA)

Nina Tsyrkun
The World According to the Simpsons
Review of the TV-series THE SIMPSONS (USA)

Vladimir Mirzoyev
Somewhere sometimes
Mainstream in today's Russia
Commentaries by the noted stage- and movie director

Lydia Kuzmina
Hugh Laurie, doctor and gentleman
Portrayal of the actor

Alexey Anastasyev
Know-nothing in the New World
Portrayal of the American comic actor Sasha Baron Cohen

Alexandra Novozhenova
Serial killers: maniacs at home
On characters of the latest American TV-series

Mathew Weiner:
«The past, that we haven't comprehend»
Scott Tobias talks to the helmer of the «smart» TV-series

Jeffrey Jacob Abrams:
«No plotting»
Micke O'Connor and Noel Murray talk to the series' maker

The best series of the 2000s
Top-20 list completed and commented by American critics

James Manos-jr
Dexter
Excepts from the pilot episode

Another cinema
Column of Nina Tsyrkun

Поправка

В статье Е.Стишовой «Флаэртиана: городское/деревенское», опубликованной в «ИК» №1, 2010, допущена досадная ошибка. Второй абзац сверху на с. 48 следует читать: «Сомнительной показалась мне…» далее по тексту. Редакция приносит свои извинения автору и читателям.

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-23-02, 614-06-57. **Факс** (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 16.03.10. Подп. к печати 24.03.10
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,23
Заказ 1379. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефоны для справок: (495) 614-23-02, 614-06-57.

Our address:
Stary Petrovsko-Razumovsky dr.,10, 125167, Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-06-57
Fax (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2010

премьера

ИНТЕРНЫ

20:30 понедельник – четверг

Реклама. Лицензия на осуществление телевизионного вещания
Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

«Интерны» – новый комедийный сериал на телеканале ТНТ. Все персонажи сериала вымышлены.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АНАСТАСЬЕВА, А.АРТЮХ, Р.БОРИСЕВИЧА, А.ГЕРМАНА-МЛАДШЕГО, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, Т.ДОНДУРЕЙ, Е.МАЙЗЕЛЯ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, А.ПОПОГРЕБСКОГО, Е.СТИШОВОЙ, Б.ХЛЕБНИКОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Кинореформа. Свои среди своих
История: война за прошлое

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИН-2010
«ПОВЕЛИТЕЛЬ БУРИ» Кэтрин Бигелоу
«СЕРЬЕЗНЫЙ чЕЛОВЕК» братьев Коэн

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

МАКСИМ СУХАНОВ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДЖИМ ДЖАРМУШ
ГЕРЦ ФРАНК

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

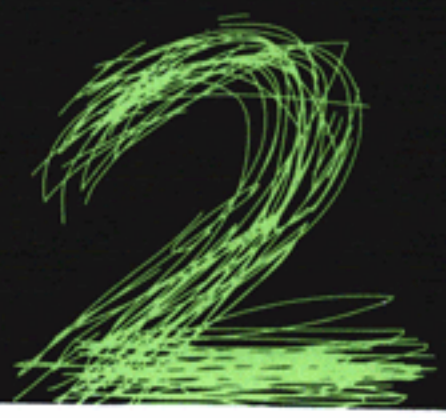
Голливуд. Время конгломератов
«Новая волна». Полвека спустя
«Оттепель». Парадоксы времени

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телезритель: проблема перезагрузки

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

А.Миндадзе, П.Чухрай. ГОЛОВА НА ПЛАХЕ
Н.Ворожбит. СМЕШАННЫЕ ЧУВСТВА



2 0 1 0